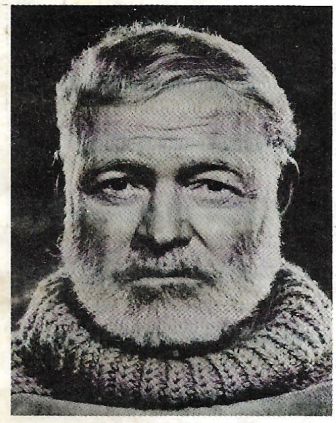
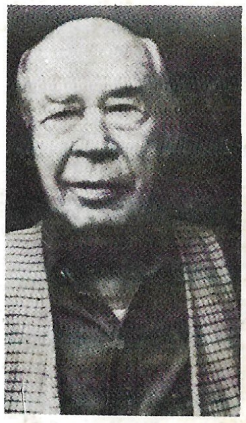
çağdaş
eleştiri

edebiyat • sanat • sorunlar ve kuramlar dergisi

YIL : 2
OCAK 1983



hemingway:
— "yazmayı, öteki yazarlar kadar ressamlardan da öğrendim..."



miller:
— "bence, amerika temelden sanatçıya karşıdır."

ayda arel'in osmanlı konut geleneğinde tarihsel sorunlar'ı

romancının fendi
tarık dursun k.

âşık hikâyeleri, hasan mellâh ve ilk romanlarımız
berna moran

roman jakobson'un ardından
önay sözer

anlatımın tadı
emin özdemir

1

150 TL.

yeni kitaplar

varlık yıllığı 1983 çıktı

behçet necatigil

edebiyatımızda
isimler sözlüğü
11. baskı çıktı

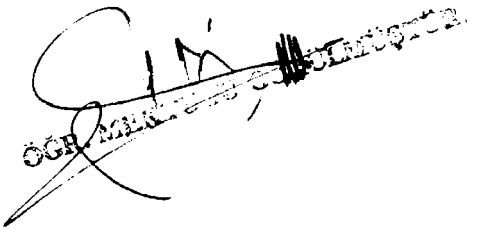
refika taner-
asım bezirci

seçme romanlar
çıkıyor

simone de beauvoir

veda töreni
jean paul sartre'la
söyleşiler
çıkıyor

varlık yayınları



çağdaş
eleştiri

edebiyat • sanat

romancılar iş başında 4

ayda arel'in osmanlı konut geleneğinde tarihsel sorunlar'ı 25

romancının fendi **Tank Dursun K.** 32

âşık hikâyeleri, hasan mellâh ve ilk romanlarımız **Berna Moran** 34

roman Jakobson'un ardından **Önay Sözer** 42

BELGELER **Ahmet Mithat Efendi** 50

ANIŞMALAR **Emin Özdemir** 52

KAYNAKÇA/8
yazın kuramının bugünkü sorunları ile kavramları **Wolfgang Iser** 54

satranç **Uluğ Nutku** 65

Gelişim Basım ve Yayım A.Ş. ve Süreli Yayınlar A.Ş. adına sahibi
Ercan Arıklı

Sorumlu Genel Yayın Yönetmeni
Tanju Gökçöl

Yazı İşleri Yönetmeni
Adnan Benk

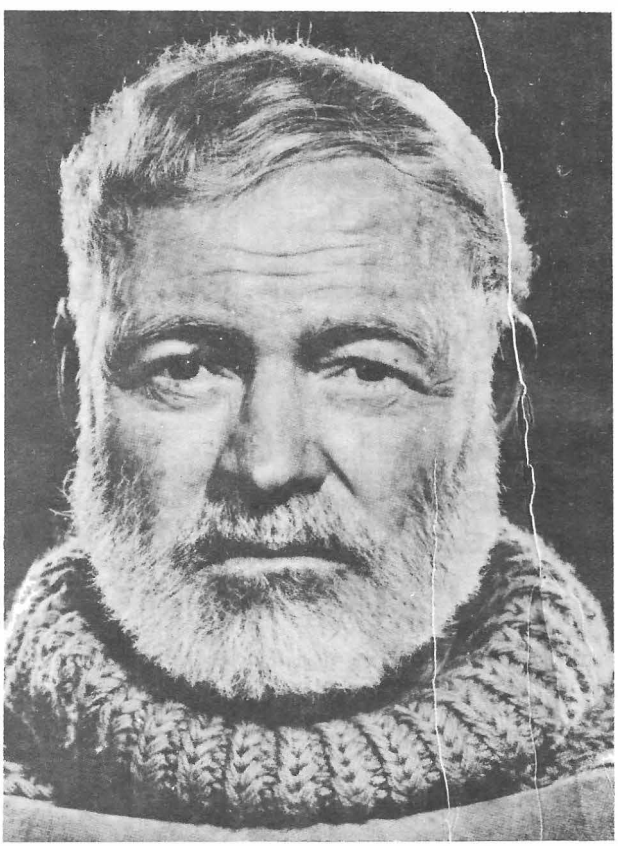
Dizgi: **ÖZYALÇIN Dizgi Servisi**

Baskı: **İde Ajans Ticaret Ltd. Şti.**

Dergimize gönderilen yazılar, yayınlansın yayınlanmasın geri gönderilmez. Yazıların iki satır aralıklı olarak daktilo edilmesini rica ederiz.

romancılar iş başında

hemingway'le konuşma



Ernest Hemingway

Soru: Kendinizi çok mutlu hisseder misiniz yazarken?

Hemingway: Çok.

Hemingway: Bir roman ya da bir öykü üstünde çalışıyorsam, her sabah, gün ağarırken masamın başına geçerim. O saatlerde pek kimse rahatsız etmez insanı. Hava serin ya da soğuk olsa bile, yazıya kendinizi kaptırdınız mı ister istemez ısınırsınız. Daha önce yazdıklarımı okumakla başlarım işe, ve her bölümü, nasıl bağlanacağını bildiğim bir noktada kesmeyi âdet edindiğim için, yazıyı nasıl sürdüreceğimi de bilirim. Kendinizi "dolu" hissettiğiniz sürece yazmaya devam edersiniz. Ne var ki, kalemi bıraktığınız anda, bütün söyleyeceklerinizi söylememiş olmanın, yani ertesi güne söyleyecek bir şeylerinizin kalmış olması şart. Tutalım ki sabahın altısında yazmaya koyuldunuz. Öğleye kadar sürebilir bu, ya da daha erken bir saatte masadan kalkabilirsiniz. Kalemi bıraktığınız anda içiniz boşalmıştır sanki; ama büsbütün bir boşalma değil bu, yeniden dolmaya başlayan bir boşluk gibi. Aynı şeyi sevdiğiniz bir insanla yattıktan sonra da duyarsınız. Tekrar işe koyuluncaya kadar hiçbir şey etkileyemez artık sizi, hiçbir şey sarsamaz, hiçbir şeyin önemi yoktur. Katlanılması en zor olan da bu: ertesi güne kadar beklemek.

Soru: Yazı makinesinin başından kalktığınız zaman yapıtınızı aklınızdan çıkarabilir misiniz?

Hemingway: Tabiî. Ama bu da bir disiplin işidir ve ancak zamanla edinilir.

Soru: Bir gün önce yazdıklarınızı okurken yazının kimi bölümlerini yeniden kaleme alır mısınız? Yoksa iş bittikten sonra mı başlar bu düzeltme dönemi?

Hemingway: Bir gün önce yazdığımı her sabah yeniden bir kez daha yazarım. Tabiî, yapıt bittikten sonra tümünü gözden geçirmek gerekir. Müsveddenizi başka birine daktilo ettiriyorsanız, daktilo edilmiş nüshayı okurken de düzeltmeler yapmak ve bazı bölümleri yeniden yazmak fırsatını bulursunuz.

Bundan yirmi, yirmi beş yıl kadar önce, The Paris Review adlı Amerikan dergisinde, o dönemin başlıca romancılarıyla yapılan birtakım söyleşiler çıkmıştı. Edebiyat çevrelerinde büyük bir ilgiyle karşılanan bu söyleşilerin ortak özelliği, romancıların doğrudan doğruya mesleklerinden, alışkanlıklarından, çalışma koşullarından, yazarlık sanatının genellikle gizli tutulan yönlerinden söz etmeleriydi. O güne değin bir danışıklı döğüş niteliği taşıyan sanatçı söyleşilerinin tersine, burada herhangi bir ön hazırlıktan özellikle kaçınılmış, tek bir sorun seçilmediği gibi, konuşmanın dağılmasına, konudan konuya geçilmesine de özen gösterilmişti.

Çağdaş Eleştiri'nin bu sayısında, Hemingway ve Henry Miller ile yapılan iki konuşmayı veriyoruz. Hemingway'e soruları George Plimpton, Miller'e de Georges Wickes soruyor. Söyleşilerin ikisini de türkçeye Adnan Benk çevirdi.

Son bir fırsat da provalardır.

Soru: Yeniden yazdığınız bölümler çok tutar mı?

Hemingway: Belli olmaz. *Silahlara Veda*'nın sonunu, son sayfasını tam otuz dokuz kez yazdım.

Soru: Teknik bir sorun mu vardı? Neydi sizi durduran?

Hemingway: Uygun sözcükleri bulmak.

Soru: Yazma isteğiniz, yazdıklarınızı tekrar okuduğunuz zaman mı gelir?

Hemingway: Yeniden okumak yazıyı sürdürme isteğini doğurur, çünkü zaten o bölümü yazarken elinizden geldiğince iyi yazmaya çalışmışsınızdır.

Soru: Ama istek duymadığınız ya da içinizden gelmediği zamanlar olmaz mı?

Hemingway: Olur tabiî. Ama, yazıyı nasıl sürdüreceğinizi bildiğiniz bir noktada kalemi bırakmışsanız işe tekrar koyulmak kolay olur. Çark dönmeye başladığı anda paçanızı kurtardınız demektir. İstek de, esin de nasıl olsa gelir.

Soru: Thornton Wilder yazarın çalışmaya koyulmasını kolaylaştıran birtakım yöntemlerden söz eder. Sizden duymuş, işe başlayabilmek için yirmi kurşun kalem açtığınızı söylemişsiniz.

Hemingway: Yirmi kurşun kalemin yirmisine birden sahip olduğumu hiç hatırlamıyorum. İki numaralı yedi kurşun kalem bir günlük çalışma için yeterli.

Soru: En iyi çalıştığınız yerler neresi? Birçok kitabınızı orada yazdığınıza göre Ambos Mundos Oteli size uygun yerlerden biri olsa gerek. Yoksa çevrenin çalışmanız üzerinde herhangi bir etkisi yok mudur?

Hemingway: Havana'daki Ambos Mundos Oteli çalışmaya çok elverişliydi. Ama hemen her yerde iyi çalışabilirim. Daha doğrusu, her koşul altında elimden gelenin en iyisini yapmaya çalışırım. Çalışmanın iki büyük düşmanı var: telefon ve ziyaret.

Soru: İyi yazabilmek için duygusal denge gerekli mi? Ancak âşık olduğunuz zaman iyi yazabildiğinizi söylemiştiniz bir gün. Bu görüşünüzü biraz daha açıklayabilir misiniz?

Hemingway: Bu ne biçim soru böyle! Ama iyi ettiniz bu konuyu açtınız. Rahatsız edilmedikçe ve araya giren olmadıkça her yerde ve her zaman yazı yazılabilir. Daha doğrusu kendinize karşı yeterince katı davranırsanız bunu başarabilirsiniz. Ama yazdıklarınızın en iyisi hiç şüphesiz âşıkken yazdıklarınızdır. Sizce bir sakıncası yoksa bu görüşümü daha fazla açıklamak istemiyorum.

Soru: Peki, ya maddî güven? Geçerli bir yapıtın ortaya çıkmasına engel midir?

Hemingway: Erken yaşta geçim sıkıntısından kurtulmuşsanız ve yaşamayı da yazı yazmak kadar seviyorsanız, sizi çeken şeylere karşı direnebilmek çok güçlü bir irade ister. Buna karşılık, yazı yazmak başlıca saplantınız ve hayattan beklediğiniz en büyük zevk haline gelmişse, ancak ölüm ayırabilir artık sizi yazarlıktan. Bu dönemde gelecek maddî refahın insana büyük bir yardımı olur ve geçim kaygısına düşmenizi önler. Yazarlık yeteneğinin baş düşmanı kaygıdır. Sağlık durumunun kötüye gitmesi de, kaygılanmanıza yol açtığı, kaygı da bilinçaltınızı tükettiği ve sizi güçsüzleştirdiği için, tehlikelidir.

Soru: Yazar olmaya ne zaman karar verdiniz? Bunu kesinlikle saptayabilir misiniz?

Hemingway: Saptayamam, kendimi bildim bileli yazar olmak istemişimdir.

Soru: Philip Young, sizinle ilgili bir incelemede, 1918'de bir top mermisiyle yaralanmış

olmanızın yazarlık kişiliğinizi büyük ölçüde etkilediğini ileri sürüyor. Hatırladığıma göre Madrit'te, Young'un bu iddiası üzerinde kısaca durmuş, havada bir söz olduğunu söylemiştiniz. Ayrıca, sanatçı yeteneğinin edinilmiş değil, kalıtımsal bir şey olduğunu da eklemiştiniz.

Hemingway: Anlaşılan o yıl, yani Madrit'te bunları söylediğim sırada aklım pek başımda değilmiş. Lehime sayılabilecek bir tek nokta var: Young'un kitabından ve edebiyatta örselenme kuramından çok kısa söz etmiş olmam. Belki de, o yıl geçirdiğim iki beyin sarsıntısı ve kafatasımın çatlamış olması düşüncesizce konuşmama yol açmıştır. Yanılmıyorsam, insandaki hayal gücünden söz ederken, insan ırkının kalıtımsal bir deneyiminden kaynaklandığını söylemiştim. Beyin sarsıntısı geçirmiş bir insanın konuşması bu, başkaca hiçbir değeri yok. Onun için, yeni bir sarsıntıyla kendime gelene kadar bu konuyu bıraksak iyi olur. Tamam mı? Ama, o konuşmada sözünü ettiğim birçok dost ve tanıdığın adlarını açığa vurmadığınız için size gene de teşekkür borçluyum. Bir konuşmanın bütün tadı birtakım bilinmezleri aydınlatmasındadır, ama bu arada gelişigüzel söylenmiş sözleri de yazıya dökersek iş çığırından çıkar. Çünkü, bir sözün yazıya geçirilebilmesi için o sözü söyleyenin söylediğini savunabilecek durumda olması gerek. Belki de böyle konuşmamın nedeni buna gerçekten inanıp inanmadığımı anlamak içindi. Ortaya attığınız bu sorunla ilgili olarak diyebilirim ki, yaraların insan üzerindeki etkileri çok değişiktir. Kemiklerin kırılmasına yol açmayan yaralar pek önemli sayılamaz, hattâ kimi zaman insana bir güven bile verir. Buna karşılık sinirleri ve kemikleri zedeleyen yaraların edebiyatçılara hiçbir yararı yoktur... Hoş, hiç kimseye yararları olduğu da söylenemez ya!

Soru: Yazar olmak isteyen bir insan sizce nasıl bir zihinsel hazırlık içinde olmalı?

Hemingway: Cehenneme kadar yolum var diyerek işe başlarsa iyi eder, çünkü iyi yazmanın ne kadar zor olduğunu kısa zamanda anlayacaktır. Sonra kendine karşı acımasız olmalı ve ömrü boyunca elden geldiğince iyi yazmaya zorlamalı kendini. Hiç değilse, işe başlarken elinin altında hazır bir konu olur, cehennemde neler gördüğünü anlatır okuyucularına.

Soru: Peki, üniversite hocalığını seçenlere ne diyorsunuz? Öğretim kurumlarında çalışan bunca yazarın kendi yazarlık mesleklerini baltaladıkları kanısında mısınız? Yazarlıktan bir ödün vermiş sayılırlar mı?

Hemingway: Ödünden ne anladığınıza bağlı bu. Kocasını aldatan kadın da bir bakıma ödün vermiş sayılmaz mı? Yoksa bir siyaset adamının verebileceği ödünden mi söz ediyorsunuz? Ya da, hesabınızı biraz kabartmak şartıyla sizi taksite bağlayan bakkalınızın ya da terzinizin verdiği ödün mü söz konusu? Yazmayı ve öğretmeyi bir arada götürebilen bir yazar ikisini de yapmalı. Bu iki etkinliği birlikte yürüten birçok başarılı yazar var. Ben yapamam, yapamayacağımı da biliyorum, yapabilenlere de, açıkça söyleyeyim, hayranım. Bununla birlikte öyle sanıyorum ki, üniversite yaşamı dış dünyadaki yaşam deneyimini sınırlayabilir ve dünyayı daha derinden tanımamızı engeller. Ama şu da var: geniş bir yaşam deneyimi, yazarın çok daha büyük sorumluluklar yüklenmesine yol açar, dolayısıyla işini de daha zorlaştırır. Kalıcı bir ürün vermek insanın bütün vaktini alan bir uğraştır. Doğrudan doğruya yazmaya ayrılan süre günde iki üç saati geçmese bile, gene de böyledir bu. Yazarı bir kuyuya benzetebiliriz. Çeşit çeşit yazar olduğu gibi, çeşit çeşit de kuyu var. Önemli olan, kuyudaki suyun tatlı olması ve kuyuyu bir hamlede boşaltıp yeniden dolmasını beklemektense, her gün belli bir miktar su çekmekle yetinilmesi. Konudan uzaklaştığımı biliyorum, ama doğrusunu isterseniz konu da o kadar ilgi çekici değil.

Soru: Genç yazarlara gazeteciliği öğütler misiniz? Kansas City Star *gazetesindeki deneyiminizin size ne gibi yararları oldu?*

Hemingway: *Star*'da, basit ve dolambaçsız yazmayı öğrenmek zorundaydık. Herkes için yararlıdır bu. Gazeteciliğin genç bir yazara zararı dokunmaz, hattâ yardımı bile olur, yeter ki zamanında sıyrılmayı bilsin gazetecilikten. Evet, çok çiğnenmiş bir söz bu, kullandığım için de özür dilerim ama, insan böyle yavan sorular sordu mu, bu gibi yavan karşılıklara da katlanmayı bilmeli.

Soru: Transatlantic Rewiew*'daki bir yazınızda, gazeteciliğin tek olumlu yanı olarak parasının bolluğunu göstermiştiniz. Şöyle diyordunuz: "Sizin için değerli olan şeyleri gazeteye yazarak harcıyorsanız, karşılığında çok para beklemek en doğal hakkınızdır." Yazı yazmak bir çeşit kendi kendini harcamak mıdır sizce?*

Hemingway: Hiçbir zaman, hiçbir yerde böyle bir şey söylediğimi hatırlamıyorum. Oldukça gülünç ve katı bir söz bu: belki de bu konunun üzerinde durmamak, beylik bir söz etmiş olmamak için böyle demişimdir. Gerçi, yaratıcı bir yazar için gazetecilik, bir dereceye kadar, her gün kendini yeniden harcamak sayılabilir ama, yazmanın kendini harcamak olduğuna kesinlikle inanmıyorum.

Joyce

Soru: Başka yazarlarla ilişki içinde olmanın bir yazar için uyarıcı, özendirici bir değeri var mıdır?

Hemingway: Var, tabiî.

Soru: 1920 yıllarının Paris'inde öbür yazarlar ve sanatçılar arasında, birlik olduğunuz kimseler var mıydı? Belirli bir topluluğun üyesi sayıyor muydunuz kendinizi?

Hemingway: Hayır. Öyle bir şey yoktu. Birbirimize karşılıklı saygımız vardı, o kadar. Kimi benim yaşımda, kimi de, Gris, Picasso, Braque, Monet gibi - Monet daha hayattaydı o zaman - benden yaşlı ressamlara ayrıca Joyce, Ezra, bazı yapıtları açısından da Stein gibi yazarlara saygı duyardım.

Soru: Yazı yazarken, o sırada okuduğunuz bir kitabın etkisinde kaldığınız oldu mu?

Hemingway: Joyce'un *Ulyssus*'u yazdığı dönem den bu yana öyle bir şey olmadı. Joyce'un etkisi de doğrudan, dolaysız bir etki değildi. Ama o dönemde, bildiğimiz sözcüklerin yasaklandığı, her sözcük için savaşmak zorunda kaldığımız o dönemde, her şeyi değiştiren ve bizi zorlanmalardan kurtaran onun etkisi oldu.

Soru: Öteki yazarlardan yazı sanatı üstüne öğrenebileceğiniz bir şey var mı? Dünkü konuşmamızda, örneğin Joyce'un böyle bir şeyin söz konusu edilmesine bile katlanmadığını söylemiştiniz.

Hemingway: Biz edebiyatçılar kendi aramızda olduğumuz zaman yalnız başkalarının kitaplarından söz ederiz. Bir yazar, iyi yazarsa, kendi yazdıklarından söz etmez. Joyce çok büyük bir yazardı ve neyi nasıl yaptığını ancak birtakım yeteneksiz kimselere açıklardı. Saygı duyduğu öteki yazarlara güvenir, ne yapmak istediğini kendiliklerinden anlayabileceklerine inanırdı.

Soru: Son yıllarda yazarlarla birlikte olmaktan kaçınır gibisiniz. Neden?

Hemingway: Karışık bir sorun bu. Yazarlık mesleğinde ilerledikçe insan daha bir yalnızlaşır. En yakın, en eski dostlarınızın çoğu ölmüştür. Kimileri uzaklaşmıştır. Sık görüşmezsiniz ama, yazışırsınız, ve eski günlerdeki gibi, kahvede buluşmuş gibi, birliktesinizdir. Matrak mektuplar yazarsınız birbirinize, açık saçık, kaba saba şakalar yaparsınız, bu da bir kahve köşesinde sohbet etmek kadar keyiflidir çoğu zaman. Ama giderek, yalnızlığınız ister istemez artar. Çünkü çalışacaksınız, yalnız çalışacaksınız, başka yolu yok bunun, ve çalışmaya ayıracağınız zaman da günden güne azalmaktadır. Bütün bunların yanı sıra, hepsini bastıran bir duygu daha var: yazmadan geçen zaman boşa geçmiş bir zamandır ve bu da size kefareti hiçbir zaman ödenemeyecek bir günah gibi gelir.

Soru: Yakınlarınızın, çağdaşlarınızın üzerinizde etkileri oldu mu? Örneğin Gertrude Stein'ın katkısı diye bir şeyden söz edebilir miyiz? Ya da Ezra Pound'un, Max Perkins'in?

Hemingway: Kusura bakmayın ama, otopsilere pek meraklı değilimdir. Bu gibi sorunları incelemekle görevli edebî ya da gayri edebî birçok teşrih uzmanı var. Hakkımda yalan yanlış bir sürü şey yazdı Miss Stein, beni nasıl etkilediğini uzun uzun anlattı durdu. Kişileri konuşturma sanatını benden, *Güneş de Doğar* adlı kitabımdan öğrenmiş olmayı bir türlü hazmedemediği için bu yola saptığını sanıyorum. Ona çok büyük bir yakınlık duyardım, konuşmanın nasıl yazılacağını öğrenmesine de çok sevinmiştim. Herhangi bir yazardan, ister ölmüş, ister hayatta olsun, bir şeyler öğrenmek bana çok doğal geldiği için, benden bir şey öğrenmenin

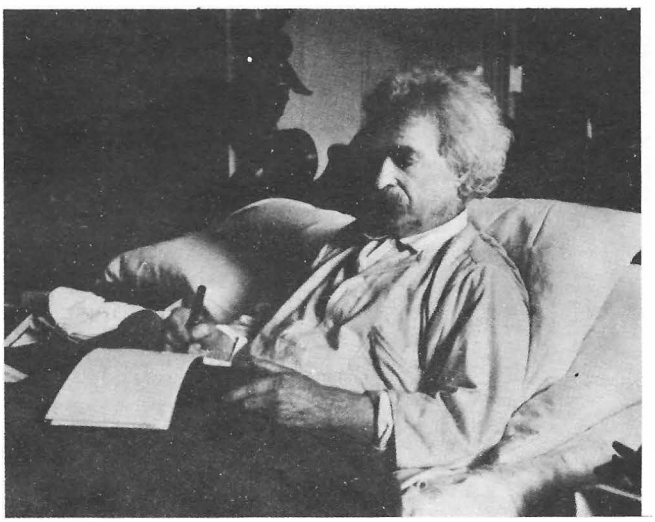
Gertrude'ü bu kadar üzeceğini hiçbir şekilde tahmin edemezdim. Ayrıca çok da iyi bir yazardı. Ezra'ya gelince, iyi bildiği konularda son derecede zekiydi. Bu tür konuşmalar canınızı sıkmıyor mu? Otuz beş yıllık eski defterlerin karıştırıldığı bu tür edebiyat dedikodularından tiksinirim. Herkes gerçeği, tam gerçeği söylese durum değişirdi tabiî. Belgesel bir değeri olurdu söylenenlerin. Onun için, burada bana düşen, dedikoduları bir yana bırakıp, sözcükler arasındaki soyut ilişkiler üstüne bana çok şeyler öğreten Gertrude'e teşekkür etmek, bir zamanlar ona ne kadar içten bağlı olduğumu bir kez daha yinelemek, büyük şair ve sadık dost Ezra'nın hakkını hiçbir zaman ödeyemeyeceğimi söylemek, Max Perkins'i de, öldüğünü hâlâ kabul edemiyecek kadar çok sevdiğimi bir kez daha hatırlatmaktır. Yazdıklarımda herhangi bir değişiklik yapmamı hiçbir zaman istememişti benden Max, yalnız, o dönemlerde yayımlanması olanaksız bazı sözcüklere takılırdı. Bu gibi sözcüklerin yerini boş bırakırdık, anlayan da anlardı. Çok akıllı bir dost, eşi bulunmaz bir arkadaştı. Şapkasını giyiş tarzına, konuşurken dudaklarını garip bir biçimde oynatmasına bayılırdım.

Soru: Hangi yazarların etkisinde kaldınız? En çok kimlerden yararlandınız?

Hemingway: Mark Twain, Flaubert, Stendhal, Bach, Turgenyev, Dostoyevskiy, Çehov, Andrew Marwell, John Donne, Maupassant, Kipling, Thoreau, Yüzbaşı Marryatt, Shakespeare, Mozart, Quevedo, Dante, Virgilius, Tintoretto, Hieronymus Bosch, Brueghel, Patinir, Goya, Giotto, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, San Juan de la Cruz, Gongora... bütün bir gün düşünsem belki ancak anımsayabilirim hepsini. Ama o zaman da, yaşamımı ve yapıtlarımı etkileyenleri sayacağım yerde bilgiçlik taslamağa kalkıştığım sanılabilir, çünkü bütün bu insanlar hakkında derin bir bilgim olduğunu hiçbir zaman ileri süremem. Kötü bir soru değil. Hattâ çok iyi bir soru da, öyle hemen ayaküstü yanıtlanabilecek türden değil. Düşünüp taşınmak, kendini iyice bir yoklamak şart buna yanıt vermeden önce. Dikkat ettiyseniz, yalnız yazar değil, birçok ressam adı da verdim, çünkü yazarlar kadar ressamlardan da birçok şey öğrendim yazı sanatı üstüne. Nasıl oluyor bu diyeceksiniz? Açıklaması bütün bir günümüzü alabilir. Bestecilerden, armoni ve kontrapunto çalışmalarından çok şeyler öğrenebileceğimizi ise açıklamaya bile gerek yok.

Soru: Bir müzik aleti çaldınız mı hiç?

Hemingway: Viyolonsel çaldım. Bütün vaktimi müzik ve kontrapunto öğrenimine verebilmem için bir yıl okula göndermemişti beni annem. Yetenekli



Mark Twain

olduğumu sanıyordu ama, hiç de değildim. Oda müziğine meraklıydık o zamanlar: annem piyano çalardı, kızkardeşim de alto. Kemancı dışarıdan gelirdi. Benim viyolonsel çalışım ise, akıllara durgunluk verecek kadar berbattı.

Soru: Adını saydığınız yazarlar arasında hâlâ okuduklarınız var mı? Twain, örneğin?

Hemingway: Twain'i unutmak çok zor. Aradan iki, üç yıl geçmesi gerek. Shakespeare'i her yıl okurum. Her seferinde de *Kral Lear*'ı. İnsanı öyle bir kendine getirir ki!

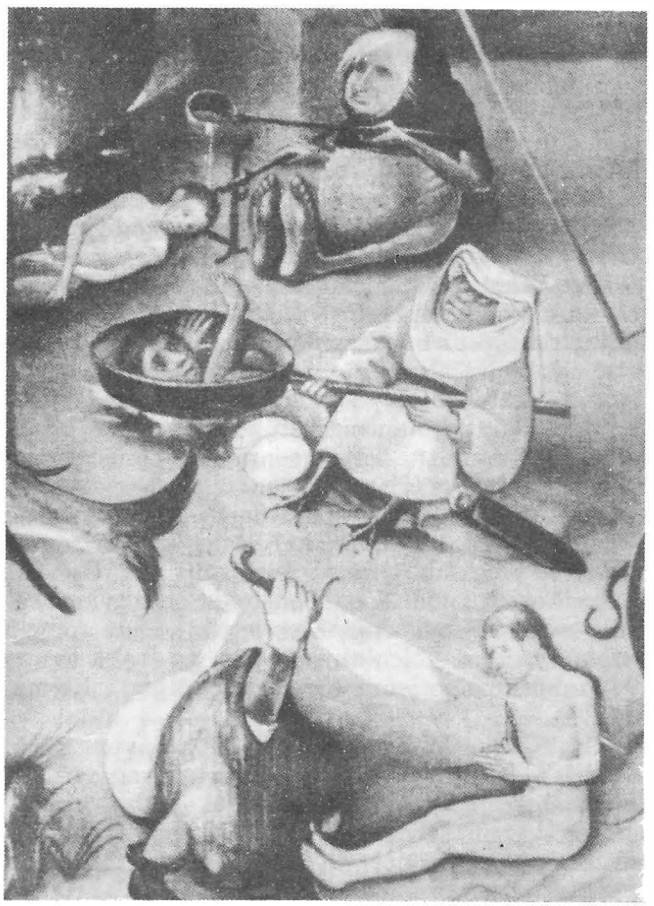
Soru: Demek sürekli olarak okuyan, okumaktan zevk alan bir yazarsınız?

Hemingway: Her zaman okurum. Hattâ, kitapsız kalmamak için, kimilerini bir kenara koyarım.

Soru: Az önce, etkilendiğiniz kişileri sayarken Hieronymus Bosch'dan da söz etmiştiniz. Bosch'un resimleri, simgelerin kaynaştığı bir karabasan görünümünde, sizin dünyanıza hiç benzemiyor.

Hemingway: Herkesin kendi karabasanı var; kendiminkileri de, başkalarınınkileri de çok iyi bilirim. Ama bunları yazmak zorunda değilsiniz. Bildiğiniz ve yazıya dökmediğiniz her şey, ister istemez yazınıza geçer ve kendi niteliğini yazdıklarınıza aktarır. Bir yazarın atladığı, bilmediği bir şeyse, işte o zaman bu boşluk yazısında bir delik gibi sırıtır.

Soru: Listenizde adı geçenlerin yapıtlarını derinlemesine incelemek, az önce sözünü ettiğiniz o "kuyu"yu doldurmağa mı yarıyor? Yoksa yalnızca yazı tekniğinizin gelişmesine mi katkısı oluyor?



Hieronymus Bosch, "Son Yargı"dan ayrıntı

Hemingway: Görmeyi, işitmeyi, duymayı ve duymamayı, yazmayı öğrenme sanatının bir parçasıdır bu yapıtlar. "Özsu"yunuz neredeyse, kuyu da oradadır. Ne olduğunu, nelerden oluştuğunu kimse pek bilmez, siz ise hiç mi hiç bilemezsiniz. Bildiğiniz tek şey sizde olup olmadığı, ya da gelmesi için beklemek gerekip gerekmediğidir.

Soru: Romanlarınızda simgeler olduğunu kabul ediyor musunuz?

Hemingway: Eleştirmenler var dediklerine göre vardır herhalde. Sizce bir sakıncası yoksa, eleştirmenlerden söz etmesek, eleştirmenler üstüne bana soru sormasanız memnun olurum. Roman yazmak, öykü yazmak zaten çok zor bir iş, bir de bunların açıklamasını mı bekliyeceksiniz yazardan? Kaldı ki, açıklayıcıların ekmeğiyle oynamak da doğru değil. Beş, altı usta açıklayıcı bu yoldan geçimlerini sağlıyorlarsa, ne diye onların işine engel olayım ben? Yazdığım bir şeyi okuyacaksanız, okumanın tadını çıkarın, yeter. Onun dışında bulacağınız her şey, sizin kişisel katkınız olacaktır.

Soru: Bu konuyu kapamadan önce size bir sorum daha var: bir yayın danışmanı Güneş de Doğar *romanındaki başlıca kişiler ile boğa güreşine katılan kişiler arasında bir benzerlik, bir koşutluk bulmuş. Romanın ilk cümlesinden, Robert Cohn'un boksör olduğunu öğreniyoruz; daha sonra,* desencajonada *sırasında, boğanın, boynuzlarını bir boksör gibi kullandığı, sağlı sollu darbeler savurduğu, kroşeler attığı belirtiliyor. Ayrıca, bir öküzün yanında boğa nasıl uysallaşırsa, Robert Cohn da enenmiş bir öküz durumunda olan Mike'ın yanında uysallaşıyor, onun her dediğine boyun eğiyor. Karşılaştırmayı çok daha ileri götürüyor bizim yayın danışmanı ama, bir kuşkusu var: romanın kurgusunu bir boğa güreşi gibi düzenlerken bilinçli olup olmadığınızı merak ediyor.*

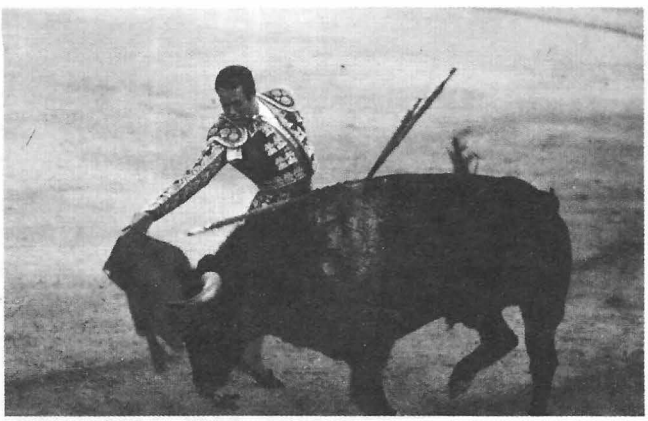
Hemingway: Sizin yayın danışmanı biraz kafadan sakat olsa gerek. Jake'in bir öküz gibi enenmiş olduğunu da nereden çıkarmış? Taşakları sapasağlam Jake'in. Sakatlığı başka. Yani, tam bir erkek gibi istekler, eğilimler duyabilecek bir insan; ama bunları karşılayacak durumda değil. Aradaki önemli fark, yarasının ruhsal değil, fiziksel olması. Enenmekle hiçbir ilgisi yok bunun.

Soru: Bu gibi, yazarlık mesleğiyle ilgili sorular gerçekten can sıkıcı mı geliyor size?

Hemingway: Akıllıca bir soru ne hoşa gider, ne de can sıkar. Bununla birlikte, bir yazarın nasıl yazdığını anlatması çok kötü bir şey bence. Gözle okunmak için yazılmıştır bir roman, dolayısıyla herhangi bir açıklamaya da gerek yoktur bence. Gerçi, ilk okumada göremeyeceğimiz çok şey var bir romanda, ama bunları açıklamak, ya da yapıtının en çetrefil köşelerine rehberli geziler düzenlemek herhalde yazara düşmez.

Soru: Bir konuşmanızda da, henüz tamamlanmamış bir yapıtından söz etmenin yazar açısından tehlikeli olduğunu, onu kurutabileceğini söylemiştiniz. Neden? Neden diye soruyorum, çünkü birçok yazarın, örneğin Twain'ın, Thurber'ın, Steffens'in yazdıklarını birtakım dinleyiciler üstünde deneyerek olgunlaştırdıklarını biliyoruz.

Hemingway: Twain'in *Huckleberry Finn*'i dinleyiciler üstünde "denediği"ne hiçbir zaman inanamam. Denediyse, herhalde en iyi yerlerini çıkartmağa zorlamışlardır onu, en kötü yerlerini de onlar ekletmişlerdir. Wilde'ı tanıyanlar, yazdığından çok daha iyi konuştuğunu söylerler. Steffens yazdığından daha iyi konuşurdu. Yazdıklarından ve söyle-



Boğa güreşlerinden bir görünüş

diklerinden kimilerine inanmak gerçekten zor. Gençliğinde anlattığı bazı hikâyeleri zamanla nasıl değiştirdiğine ben tanık oldum.Thurber yazdığı gibi konuşur muydu bilmem, ama öyleyse, hiç şüphesiz dünyanın en büyük ve en az can sıkıcı konuşmacılarından biriydi. Benim tanıdıklarım arasında mesleğinden en iyi söz eden, en tatlı, aynı zamanda da en keskin dilli adam boğa güreşçisi Juan Belmonte'dir.

Soru: Yazışınızın, yazı biçiminizin gelişmesinde bilincin, bilinçli çabanın payı nedir?

Hemingway: Uzun ve can sıkıcı yanıtlar gerektiren bir soru bu. Üstelik de, insan birkaç gününü bu konu üstünde kafa yormakla geçirirse, öylesine bilinçlenir ki, yazı yazamaz olur artık. Yalnız şu kadarını söyleyeyim, amatörlerin üslup dedikleri şey, yapılanlardan apayrı bir şey yapma kaygısının ağır bastığı ilk denemelere özgü bir beceriksizliktir genellikle. Yeni klasiklerden hemen hemen hiçbiri daha önceki klasiklere benzemez. Bunları okuyanların gözüne çarpan ilk şey beceriksizliktir. Daha sonraları, bu beceriksizlik tedirgin edici olmaktan çıkar. Ne var ki, bir yazar beceriksizlik yapınca, okuyanlar bunu beceriksizlik değil de bir üslup özelliği sanırlar, birçok kimse de çıkıp onları taklit eder. Çok üzücü bir şey bu.

Soru: Bana gönderdiğiniz bir mektupta, romanlarınızın hangi koşullar altında, nasıl bir ortamda yazıldığını incelersek ilgi çekici sonuçlar çıkabileceğini ileri sürmüştünüz. Bu bakımdan The Killers *("Katiller") hakkında-* Ten İndians *("On Kızılderili") ve* Today is friday *("Bugün cuma") gibi bunu da bir günde yazdığınızı söylemiştiniz-belki de ilk romanınız* Güneş de Doğar *hakkında açıklama yapabilir misiniz?*

Hemingway: Durun bakayım... *Güneş de Doğar*'a Valencia'da, doğum günümde başladım, 21 Temmuzda. Hadley, karım ve ben, 24 Temmuzda başlayacak olan şenlikte iyi bir yer kapmak için Valencia'ya birkaç gün önce gitmiştik. Yaşıtlarımın hepsi romanlarını yazmışlardı, ben ise bir bölümü bile kıvırmakta zorluk çekiyordum. Doğum günümde başladım kitaba, bütün şenlik boyunca sabahları yatağımda yazdım, oradan Madrit'e geçtim, orada da yazmağa devam ettim. Madrit'te şenlik falan olmadığı için, masalı bir oda bulabildik, büyük bir lükstü bu benim için, masaya kurulup rahat rahat yazabildim. Odadan sıkılınca otelin hemen yakınındaki Pasaje Alvarez'deki bir tavernaya gidiyordum. Otele göre serin olduğu için daha rahat çalışıyordum orada. Fakat havalar çalışılamayacak kadar ısınınca, tası tarağı toplayıp soluğu Hendaye'de aldık. Çok şirin, uçsuz bucaksız kumsala bakan, ucuz bir otel odasında çalışmamı sürdürdüm. Paris'e gittik sonra. Notre-Dame -des-Champs sokağında, 113 numaradaki bıçkıhanenin üstündeki dairede, başladıktan tam altı hafta sonra ilk müsveddeyi tamamladım, götürüp romancı Nathan Asch'a gösterdim. "Ne?" diye homurdandı, "bir roman mı yazdım dediniz? Roman, ha? Bana kalırsa roman değil, bir yolculuk rehberi yazmışsınız siz!" Gene de cesaretim kırılmadı. Voralbert'teki Schruns kasabasına gittik, Taube oteline yerleştik: orada romanı baştan yazdım, yolculuk sahnesini de (balık avının ve Pampeluna gezisinin anlatıldığı bölüm) çıkarmadım.

Sözünü ettiğiniz öyküleri 16 Mayıs günü, Madrit'te bir günde yazdım. O gün kar yağmış, San İsidro boğa güreşleri ertelenmişti. Daha önceleri birkaç kez başlayıp sonunu getiremediğim *The Killers*'ı yazdım önce. Öğle yemeğinden sonra da ısınmak için yatağa girdim ve *Today is Friday*'i bitirdim. İçim o kadar doluydu ki, kabıma sığamıyordum bir türlü, üstelik de kafamda yazılmak için sıra bekleyen altı öykü daha vardı. Hemen giyindim, torero'ların uğrağı olan eski bir kahve vardır, Fornos'un yeri diye bilinir; oraya kapağı attım. Bir kahve içtim, sonra döndüm otele ve *Ten İndians*'ı yazdım. İşte o zaman büyük bir hüzün çöktü içime, konyak içtim ve uyudum. Yemek yemeği unutmuştum. Garsonlardan biri, biraz bacalao, küçük bir bonfile ile tava patates, bir şişe de valdepenas getirdi. Aç kalacağım diye ödü kopardı pansiyoncu kadının, bu yüzden de garsonu yollamıştı bana. Bugün gibi aklımda: yatağımda doğruldum, yemeği yedim, valdepeñas'ı da içtim. Bir şişe daha getireceğini söyledi garson, senora'nın bütün gece yazıp yazmayacağını merak ettiğini de ekledi. Biraz nefes almak istiyordum, bütün gece yazmayacağımı söyledim. "Bir öykü daha yazsanız ne olur sanki?" dedi garson. Zaten bir tane yazacaktım, dedim. "Haydi canım siz de!" dedi, "en azından altı tane yazabilirsiniz." Yarın denerim, dedim. "Bu akşam deneyin", dedi. "Bunca yiyeceği babam hayrına mı yolladı size kocakarı?" Yoruldum

ama, dedim. "Saçmalamayın", dedi (daha doğrusu bu anlama gelen bir sözcük kullandı ama, ne olduğunu unuttum). "Üç hikâyeden yorulur muymuş insan! Birini çevirin bakayım bana", diye ekledi. Beni yalnız bırakın, dedim. Yalnız kalmazsam nasıl yazabilirim? Bunun üzerine yatağıma oturdum, valdepeñas'ı içtim, ve yazdığım ilk öykü umduğum kadar iyiyse, yırttık demektir diye düşündüm.

Soru: Bir öyküyü, yazmadan önce ne dereceye kadar kafanızda oluşturursunuz? Konu, olayörgüsü ya da kişilerde bir değişiklik olur mu yazım sırasında?

Hemingway: *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* bu bakımdan her gün bir sorun olarak karşıma dikildi. Neler olacağını kabaca biliyordum tabiî. Ama somut olayları her gün yeniden bulmak, uydurmak zorunda kaldım.

Soru: The Green Hills of Africa *("Afrika'nın Yeşil Tepeleri"),* To Have and Have Not *("Elde Etmek ve Etmemek") ve* Across the River and into the Trees *("Irmağın Ötesinde ve Ağaçların Altında") adlı romanlarınızın üçü de önceden birer öyküydü de sonradan mı romana dönüştü? Öyleyse, yeni bir hazırlığı gerektirmeyecek kadar birbirine benzeyen iki biçim midir bunlar sizce?*

Hemingway: Hayır değil. *The Green Hills of Africa*'yı bir roman olarak almayın ele. Şöyle bir şey denemek istemiştim: bir yörenin görüntüsü ve o yörede bir ay içinde olup bitenler anlatılsa, ama içtenlikle, yalana dolana sapmadan anlatılsa, ortaya çıkacak yapıt hayal ürünü bir yapıt değerini kazanabilir mi? Bunun hemen ardından *The Snows of Kilimandjaro* ("Kilimancaro'nun Karları") ve *The Short Happy Life of Francis Macomber'i* ("Francis Macomber'in Kısa Mutlu Yaşantısı") yazdım. *The Green Hills*'de gerçeğe olabildiğince bağlı kalarak anlatmağa çalıştığım o bir aylık uzun av gezisinde edindiğim bilgi ve deneyimlerle beslenen hayal ürünü öykülerdi bunlar. *To Have and Have Not* ile *Across the River and into the Trees'in* ikisine de birer öykü olarak başlamıştım.

Soru: Bir edebiyat tasarısından başka bir edebiyat tasarısına kolaylıkla geçer misiniz, yoksa başladığınızı bitirmeden yeni bir çalışmaya girişmez misiniz?

Hemingway: Görüyorsunuz işte, bu soruları yanıtlamak için işimi gücümü yarıda burakacak kadar budalayım ben, bunun cezasını da, biliyorum, çok ağır bir şekilde ödeyeceğim. Nasıl olsa ödeyeceğim, göreceksiniz.

Soru: Başka yazarları kendinize rakip olarak görür müsünüz?

Hemingway: Hiçbir zaman. Değerine inandığım birçok ölü yazardan daha iyi yazmaya çabaladım. Ama çoktandır elimden geldiğince iyi yazmaya çalışıyorum, o kadar. Bazen talih yüzüme gülüyor, yazabileceğimden de iyisini yazıyorum.

Soru: Bir yazarın yaratma gücü yaşlandıkça azalır mı sizce? The Green Hills of Africa*'da Amerikalı yazarların belli bir yaştan sonra sarsak haminne'lere benzediklerini söylüyorsunuz.*

Hemingway: Söylemişimdir. Ne yaptığını bilen bir kimse, kafası çalıştığı sürece ayakta durabilir sanıyorum. Sözünü ettiğiniz kitapta, bilmem hatırlayacak mısınız, şakadan anlamayan kütük gibi bir Avusturyalı'ya amerikan edebiyatından söz ediyoruz, adam beni konuşturmak istiyor, benim ise aklım yapacağım işlerde. Bu konuşmayı olduğu gibi aktardım. Kehanetlerde bulunmak değildi amacım. Ama gene de söylediklerimin belli bir yüzdesini geçerli sayabilirsiniz.

Soru: Kişilerinizden söz etmedik. Yapıtlarınızdaki kişilerin tümü de gerçek hayattan mı alınma?

Hemingway: Değil tabiî. Ancak kimilerini gerçek hayattan aldım. Her insanın öteki insanlar hakkında edindiği bilgiler, bir insan deneyimi ve anlayışı vardır. Roman kişileri bu birikimden kaynaklanarak oluşur.

Soru: Gerçekte tanıdığınız bir kişiyi roman kişisine dönüştürme yönteminden söz edebilir misiniz?

Hemingway: Kimi nasıl değiştirdiğimi bir anlatmaya kalksam, hakaret davalarından başımı alamam.

Soru: Siz de, E.M.Forster gibi "yassı" kişiler ve "yuvarlak" kişiler diye bir ayırım yapar mısınız?

Hemingway: Birini tasvir ederseniz, fotoğrafa benzer, yamyassı olur, çuvalladınız gitti demektir. Ama, sizdeki birikimden yola çıkarak bir kişi yarattınız mı, bu kişide gerekli bütün boyutları bulabilirsiniz.

Soru: Kişileriniz arasında hangilerini ayrı bir duyarlıkla, bir şefkatle anımsarsınız?

Hemingway: Sayması uzun olur.

Soru: Demek kitaplarınızı yeniden okumak hoşunuza gidiyor. Peki, kimi yerlerinde değişiklik yapmak gelmiyor mu içinizden?

Hemingway: İşler sarpa sardığı zaman, bir güçlüğün üstesinden gelemediğim zaman, kendimi yüreklendirmek için eski kitaplarımı okuduğum olur. Okuyunca da, bu işin oldum olası güç, hattâ kimi zaman da hemen hemen imkânsız bir iş olduğunu görürüm.

Soru: Nasıl adlandırırsınız kişilerinizi?

Hemingway: Aklımın erdiği kadar...

Soru: Kitabın başlığını romanı yazarken mi bulursunuz?

Hemingway: Hayır. Romanı ya da öyküyü bitirdikten sonra bir liste yaparım. Sonra da bu listedeki başlıkları, ki bunların sayısı bazen yüzü aşar, bir bir elerim. Tümünden vazgeçtiğim de olmuştur.

Soru: Hills Like White Elephants *("Beyaz Filler Gibi Tepeler") gibi, başlığı romanın içinde geçen bir öyküyü adlandırırken de aynı işlemi yapar mısınız?*

Hemingway: Yaparım. Başlık sonra gelir. Birgün Prunier'ye gitmiştim, öğle yemeğinden önce midye yemek için. Tanıdığım bir kıza rastladım orada. Çocuk düşürmüştü. Masasına gittim, çene çaldık, ama düşükten söz etmedik ikimiz de. Eve dönünce, bir öykü geldi aklıma, yemeğe boş verdim, akşama kadar yazdım.

Soru: Demek ki, yazmadığınız zamanlarda da, işinize yarayabilecek bir şeyler yakalamak için sürekli bir gözlemci durumundasınız?

Hemingway: Tabiî. Gözlemciliği bıraktı mı sonu gelmiştir yazarın. Bilinçli olarak gözlemlesin, ya da her gördüğünü nasıl kullanabilirim diye düşünsün, demiyorum. Belki ilk dönemlerde bu böyledir. Ama, daha sonraları, gördüğü her yeni şey eskiden gördüğü ya da bildiği şeylerin toplandığı büyük bir ambara gider. Sizi ilgilendirir mi bilmem, ama ben her zaman buzdağı ilkesine göre yazmışımdır. Görünen her bölüme karşılık, görünmeyen yedi bölüm vardır suyun altında. Bildiğiniz her şeyi eleyebilirsiniz, nasıl olsa gidip buzdağının su altındaki bölümünü sağlamlaştıracaktır. Yani hikâyenin görünmeyen yönünü. Ama bir yazar, bir şeyi bilmediği için atlamışsa, işte o zaman hikâyede bir boşluk meydana gelir.

The Old Man and the Sea ("İhtiyar Adam ve Deniz") bin sayfalık bir roman olabilirdi, köyde yaşayan herkesi, nasıl geçindiklerini, doğumları, eğitimleri, çocukları vb. üstüne bütün akla gelebilecek ayrıntıları kapsamına alabilirdi. Bunu yapmış,hem de büyük bir başarıyla yapmış birçok yazar var. Yazı yazarken, sizden öncekilerin başarılı uygulamaları karşınıza birer sınır olarak çıkar. Dolayısıyla ben de değişik bir şey yapmak zorunda kaldım. Bir deneyimin okuyucuya aktarılmasında payı olmayan ne varsa, tümünü ayıklamaya çalıştım önce: böylelikle, kitabını okuduktan sonra, bunu kendi deneyimiymiş gibi benimseyecekti okuyucu, anlatılanların gerçekliğine de inanacaktı. Çok zor bir iş bu, başarmak için de çok uğraştım.

Nasıl başardığımı bir yana bırakalım şimdilik de size şu kadarını söyleyeyim: bir deneyimi tümüyle aktarmak ve böyle bir deneyimi ilk aktaran olmak bakımından bu kez inanılmayacak kadar şanslıydım. Sonra, iyi bir adam, iyi bir çocuk vardı elimde, ve günmüz yazarları böyle şeylerin hâlâ olabileceğini unutmuşlardı. Kaldı ki deniz, en azından insan kadar çekici bir konu. Şans dediğim de bu işte. Erkek kılıç balığını görmüştüm daha önce, nasıl bir şey olduğunu biliyordum. Bildiğim için de anlatmadım onu. Aynı yerde yüz elli balinalık bir sürü görmüştüm, hattâ birini de zıpkınlamıştım. Yirmi metreden fazlaydı boyu. Yakalayamadım tabiî, kaçtı gitti. Bundan da söz etmedim öyküde. O balıkçı köyü üstüne bildiğim hikâyelerin, fıkraların hiçbirini anlatmadım. Ama bunların bilinmesi, buzdağının su altındaki bölümünü oluşturdu.

Soru: Archibald Mac Leish, bir deneyimi okuyucuya aktarma yönteminizden söz ederken, bu yöntemi, Kansas City Star *adına beyzbol karşılaşmalarını izlediğiniz sıralarda oluşturduğunuzu söyler. Yöntem de şu: küçük ayrıntılar üstünde duruyorsunuz; okuyucu, bu ayrıntılar sayesinde, bildiği, ama o güne değin bilincine varamadığı şeylerin bilincine vararak aktarmak istediğiniz deneyimin tümünü yaşayabiliyor...*

Hemingway: Yanlış. *Star* adına hiçbir zaman beyzbol karşılaşmalarını izlemedim. Archie'nin anımsamağa çalıştığı, 1920 yıllarında, Şikago'da anlatım yollarını öğrenmek, ilk bakışta anlamsız gibi gelen, ama gerçekte duyguları oluşturan küçük ayrıntıları yakalamak için gösterdiğim çabaydı. Küçük ayrıntılar derken, bir dış oyuncusunun nereye düştüğüne bakmadan eldivenini fırlatması, boksör ayakkabısı ile şilte arasında sıkışan reçinenin gıcırdaması, Jack Blackburn'ün her kapışmadan sonraki garip hali, teninin kül rengini alması gibi şeyleri kastediyorum. Ressamın taslak çizmesi, gibi, ben de böyle şeyleri yakalamağa çalışıyordum. Gerçekten de görünen şey, Blackburn'ün eski yaşantısı, geçmişi değil, teninin o garip rengi, yüzündeki eski ustura yaralarının izleri ve hasmını bir yumrukta yıkmasıydı. Blackburn eski serüvenleriyle değil, her şeyden önce bu ayrıntılarla etkiliyordu insanı.

Soru: Kişisel olarak denemediğiniz, yaşamadığınız durumları anlattığınız oldu mu?

Hemingway: Amma da tuhaf soru ha! Kişisel olarak derken, fiziksel deneyim mi demek istiyorsunuz? Öyleyse, evet. Eğer birazcık aklı varsa, bir yazar hiçbir zaman tasvir etmez. Ya uydurur, ya kişisel ya da kişisel olmayan bir deneyimden

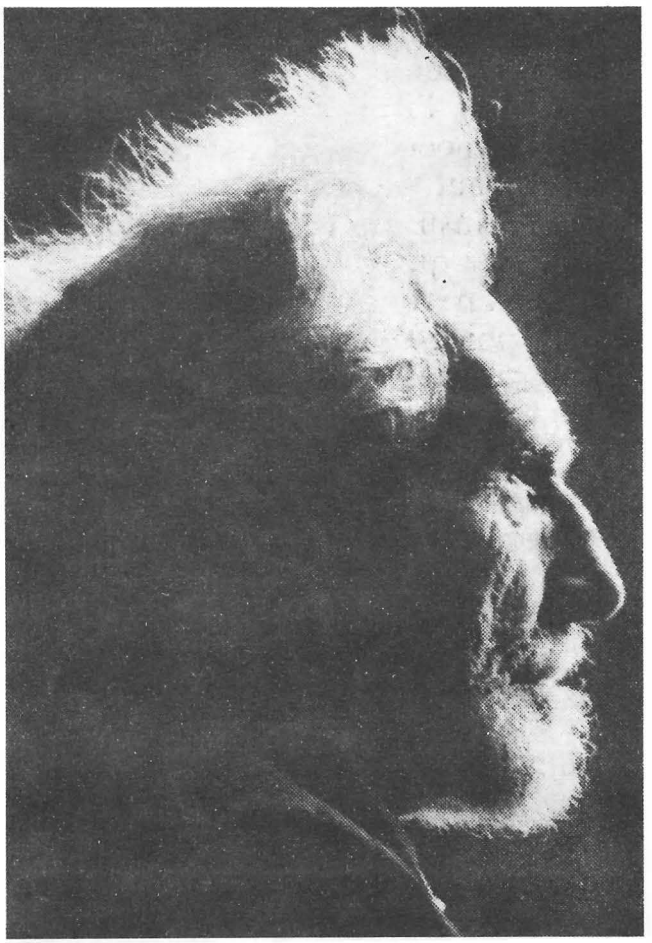
yararlanır. Kimi zaman da ırkından ya da ailesinden gelebilecek, kendisine doğrudan bağlı olmayan, dolayısıyla da açıklayamayacağımız bir deneyimden hareket eder. Göçmen kuşa kim öğretmiştir öyle uçmayı? Bir arena boğası cesaretini, bir av köpeği sezgisini nereden almıştır? Aklım pek başımda olmadığı bir sırada Madrit'te konuştuğumuz karmaşık şeylerin bir açıklaması ya da bir özetlemesi sayabilirsiniz bu söylediğimi.

Soru: Bir yaşantınızı, bir deneyiminizi, roman biçiminde işleyebilmeniz için o yaşantı ya da deneyimden ne dereceye kadar kopmuş olmanız gerekir? Örneğin, Afrika'da geçirdiğiniz uçak kazaları?

Hemingway: Deneyimine bağlı bu. Varlığınızın bir bölümü daha başından beri o deneyimi tam bir ilgisizlikle izlemiştir zaten. Bir bölümünüz ise tümüyle içindedir o deneyimin. Bir deneyimin yaşanmasıyla yazılması arasında şu ya da bu kadar süre geçmeli diye bir kural olamaz bence. Kişinin dayanıklılığına ve dengesine göre değişir bu. Dayanıklı, gözüpek bir yazar için alev almış bir uçakla yere saplanmak hiç şüphesiz değerli bir yaşantıdır. Birçok önemli şeyi kısa zamanda öğreniverir. Bu öğrendiklerinin daha sonra işine yarayıp yaramaması kazadan sağ salim kurtulmasına bağlıdır tabiî. Hayatta ve onurlu kalmak; evet, modası geçmiştir ama gene de çok önemli bir kavramdır bu onur sözcüğü; günümüzde, bir yazar için, her zamankinden daha zor ve zor olduğu kadar da önemlidir. Şu ya da bu nedenle yazarlıklarını sürdüremeyenler, ölmeden önce gönüllerince bir şey yapabilmek için uzun, can sıkıcı ve acımasız savaşımlarını sürdüren öteki yazarlara göre daha çok sevilirler, çünkü kimse göremez onların çöküşünü. Ölenler ve kendilerine göre haklı nedenlerle savaşımı erkenden ve kolaylıkla terkedenler, daha anlaşılır ve insanlara daha yakın oldukları için, her zaman tercih edilmişlerdir. Yenilgi ve ustaca gizlenmiş ödleklik daha insancıldır ve daha çok sevimlidir.

Soru: İzin verirseniz size bir şey sormak istiyorum: çağının toplumsal ve siyasal sorunlarıyla ne dereceye kadar ilgilenmeli sizce bir yazar?

Hemingway: Herkes kendi vicdanından sorumludur, bir vicdandan neler bekleneceğini de kurallara bağlayamayız. Bildiğim tek şey şu : bir yazar siyasetle uğraşıyorsa ve yapıtı da kalıcı bir yapıtsa, ileride onu okuyanlar yapıtındaki siyasal bölümleri atlamak zorunda kalacaklardır. Kendilerini siyasal bakımdan bağımlı gösteren yazarların çoğu sık sık siyasal görüşlerini değiştirirler.



Ezra Pound

Kendileri ve "siyaset-edebiyat" dergileri açısından her halde çok ilgi çekici bir şeydir bu. Ama belki de bunu bir çeşit mutluluk araştırması sayabilir ve o bakımdan da saygıyla karşılayabiliriz.

Soru: Ezra Pound'un St. Elizabeth Hastanesi'nden taburcu edilmesini istemiştiniz. Şairin ırkçı ve zenci düşmanı Kasper üstündeki siyasal etkisi bu görüşünüzü değiştirdi mi?

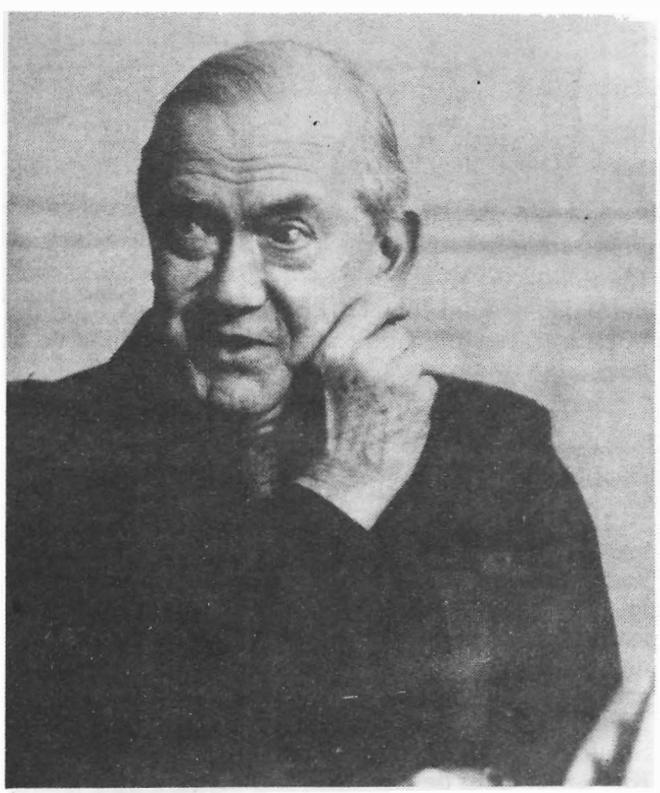
Hemingway: Hayır. Değiştirmedi. Ezra Pound serbest bırakılmalı ve her türlü siyasal etkinlikten uzak duracağına söz vermek şartıyla İtalya'da şiir yazmak hakkını elde etmeli. Şu Kasper bir an önce içeri tıkılsa gerçekten çok sevinirim. Büyük şair denince ille de öncüler, oymak reisleri ya da gençliğe örnek olacak üstün kişiler gelmemeli akla. Birkaçını sayayım isterseniz: Verlaine, Rimbaud, Shelley, Byron, Baudelaire, Proust, Gide. Birtakım Kasper'ler çıkar da davranışlarını, ahlak anlayışlarını ya da düşünce tarzlarını kapar diye bunları akıl

hastanesine mi kapatmalıydık? Eminim on yıla kalmaz bu yazının altına Kasper'in kim olduğunu açıklayan bir not düşmek gerekir.

Soru: Yapıtlarınızda öğretici bir amaç güdüldüğünü söyleyebilir misiniz?

Hemingway: Öğreticilik ille de ukalalık anlamına gelmez. *Death in the Afternoon* ("İkindi Vakti Ölüm") öğretici bir kitaptır.

Soru: Bir yazarın bütün yapıtlarında ancak bir ya da iki düşünceyi işlediği söylenir. Sizin yapıtlarınız bir ya da iki düşünceyi mi yansıtıyor?



Graham Greene

Hemingway: Kim demiş bunu? Bana biraz çocuksu görünüyor. Bunu söyleyen herhalde kendinden söz etmek istemiştir.

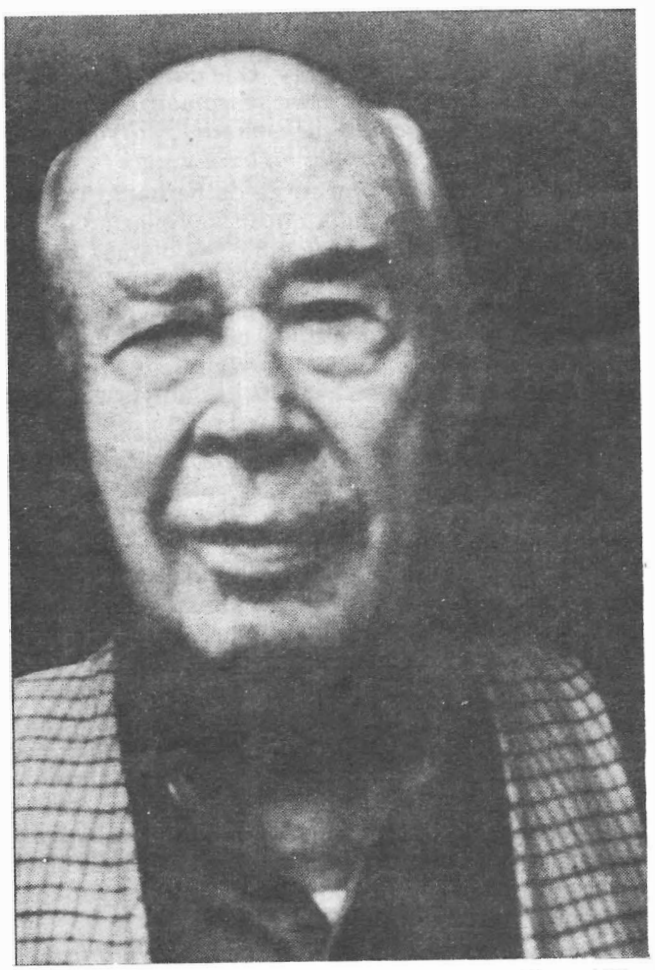
Soru: Soruyu bir başka biçimde sorsam daha iyi olacak galiba: ağır basan bir tutkunun bir dizi romana bir sistem birliğini sağlayacağını söylemişti Graham Greene. Siz de yanılmıyorsam, en iyi edebiyatın bir adaletsizlik duygusundan kaynaklanacağını söylemiştiniz. Bir romancının böylesine karşı konulmaz bir biçimde bir tutkunun ya da düşüncenin etkisinde kalmasını onaylar mısınız?

Hemingway: Graham Greene büyük bir rahatlıkla böyle beyanatlar verebilir. O rahatlık bende yok. Bir dizi roman üstüne ya da çullukların uçuşu veya kazların bağırışması üstüne bu gibi genellemelerde bulunmak benim elimden gelmez. Ama gene de bir genelleme yapayım. Adalet ve adaletsizlik duygusundan yoksun bir yazar roman yazacağına bir üstün zekâlı çocuklar okulunun yıllığını kaleme alsa daha iyi eder. Bir genelleme daha. Görüyorsunuz, herkesçe bilinen beylik şeyler söylendiği sürece genelleme yapmak o kadar da zor bir şey değil. Bir yazarda aranacak en büyük yetenek içinde, yüreğinde, sağlam ve dayanıklı bir bok algılayıcısının bulunmasıdır. Yazarın radarıdır bu, her büyük yazarda da vardır.

Soru: Son olarak temel bir soru. Yazar olarak sizce sanatınızın görevi nedir? Neden bir olayın gösterilmesi de, olayın kendisi değil?

Hemingway: Buna kafa yormaya ne hacet? Gelmiş geçmiş şeylerden ve şimdiki şeylerden, bildiğiniz bütün şeylerden ve bilemeyeceğiniz bütün şeylerden yola çıkarak hayal gücünüz sayesinde, bir görünüm değil de bütün gerçek ve canlı şeylerden daha gerçek yeni bir şey üretiyor ve bunu yaşatıyorsunuz. Gereğince yaşatmışsanız, yarattığınız ölümsüzlüğe kavuşmuş demektir. İnsan yazarsa bunun için yazar, başka hiçbir nedenle değil.

miller'le konuşma



Henry Miller

Soru: Önce şunu öğrenmek istiyorum sizden: yazı yazmaya nasıl başlarsınız? Örneğin siz de, Hemingway gibi, kalemlerinizi mi yontarsınız çalışmaya koyulabilmek için? Yani buna benzer ısınma hareketleriniz var mı?

Henry Miller: Hayır, böyle bir şey yok bende. Kahvaltıdan hemen sonra çalışmaya koyulurum genellikle. Yazı makinesinin başına geçerim, içimden gelmiyorsa hiç üstelemem, herhangi bir, sizin deyiminizle "ısınma hareketi" de yapmam.

Soru: Peki günün hangi saatlerinde, ya da haftanın hangi günlerinde daha iyi çalışırsınız?

Miller: Şimdilerde sabahları çalışmak daha iyi geliyor bana. Bu da iki, üç saat sürüyor. Eskiden, masanın başına gece yarısı oturur, gün ağırıncaya kadar çalışırdım, ama daha ilk başlardaydı bu. Paris'te bile sabahları çalışmak bana daha uygun geliyordu. Ama o dönemde, saatlerce kalırdım masanın başında. Bütün bir sabah çalıştıktan sonra öğle yemeğini yer, biraz kestirir, tekrar yazmaya koyulurdum. Kimi zaman gece yarısına kadar sürerdi bu. Son on ya da on beş yıldır bu kadar çalışmayı gereksiz buluyorum, hattâ zararlı saydığımı bile söyleyebilirim. Bütün birikimini tüketiveriyor insan.

Soru: Çok hızlı yazdığınız söylenebilir mi? My Friend Henry Miller*'de ("Dostum Henry Miller") Perles, tanıdıkları arasında makinede sizin kadar hızlı yazanı görmediğini söylüyor.*

Miller: Evet, böyle diyenler çok. Yazarken çok

gürültü çıkartıyorum da ondan belki. Hızlı yazdığım doğru galiba. Ama bu da değişebilir. Bir gün bakarsınız, tıkır tıkır gidiyor, sonra bir tutukluk dönemi gelir, bir sayfanın üzerinde saatlerce durduğum olur. Ama sık sık olmaz bu, çünkü bocaladığımı görür görmez içinden çıkamadığım bölümü atlarım, başka bir gün daha sakin bir kafayla yeniden ele alırım.

Soru: İlk kitaplarınızdan birini ne kadar zamanda yazdığınızı söyleyebilir misiniz?

Miller: Söyleyemem. Bir kitabın ne kadar zamanımı alacağını bugüne değin hiç kestiremedim: bugün bile kestiremem. Hem ben size bir şey söyleyeyim mi, bir yazar kalkar da, kitabını şu tarihte yazmağa başladım, şu tarihte bitirdim derse, sakın inanmayın. O süre boyunca sürekli olarak yazdığı anlamına gelmez bu. Örneğin *Rosy crucifixion*'ı alalım ele: galiba 1940'ta başlamıştım buna, hâlâ da üstünde çalışıyorum. Ama 6 yıldan bu yana sürekli olarak üstünde çalıştığını söylemek saçma olur. Hattâ, yıllarca aklıma bile gelmedi. Sorunuza neden yanıt veremeyeceğimi bilmem anlatabiliyor muyum?

Soru: Yengeç Dönencesi*'ni birkaç kez yazdığınızı, hiçbir kitabınızın da sizi bunun kadar kaygılandırmadığını biliyorum. Ama, yazarlık yaşamınızın başlarında geçen bir olaydı bu. Acaba şimdi daha kolay yazıyor musunuz?*

Miller: Doğrusunu isterseniz bu soruları anlamsız buluyorum. Bir kitabın şu ya da bu kadar zamanda yazılması ne gibi bir önem taşıyabilir? Bunu Simenon'a sorsanız kesin bir yanıt verebilir size. Bildiğime göre dört ilâ yedi haftada bitiriyor bir kitabı. Ne zaman bitireceğini de başından kestirebiliyor, çünkü kitaplarının genellikle belirli bir boyu var. Sonra, hiçbirimize benzemeyen, eşine az rastlanır bir insan Simenon. "Şimdi şu kitabı yazmaya başlıyorum" dedi mi, yalnız o işe veriyor kendini. Kapanıyor odasına, gözü dünyayı görmüyor artık, yalnız kitabını düşünüyor. Ben hiçbir zaman böyle düzenleyemedim hayatımı.

Soru: Çok düzeltme ya da değiştirme yapar mısınız?

Miller: Hiç belli olmaz. Yazarken düzeltme yapmam, yazdığımı da tekrar gözden geçirmem. İşi oluruna bırakırım, aklıma estiği gibi yazmaya çalışırım. Sonra, yazdıklarımı bir kenara kaldırırım, soğuyuncaya kadar bekletirim. Bir ay, bazen de iki ay geçer aradan. Tekrar ele aldığımda, yepyeni bir gözle bakabilirim yazdıklarıma. İşin tatlı tarafı da budur. Başlarım kıyasıya yontmaya. Her zaman değil tabiî. Bazen yazılan tam istediğim gibi olmuştur, elimi sürmem artık.

Soru: Nasıl gözden geçirirsiniz?

Miller: Bir dolmakalem ya da mürekkepli kalemle değişiklikleri yaparım, çıkartmak istediğim yerleri çizerim, ekleyeceklerimi de yazarım. Bu çalışma sonunda elyazması çok garip bir görünüm kazanır, Balzac'ın müsveddelerine benzer. Bu iş bitince yazı makinesinde temize çekerim yaptıklarımı, temize çekerken de gerekli gördüğüm değişiklikleri eklerim. Başkasına yazdırmam, kendim temize çekmek daha işime gelir, çünkü istediğim bütün değişiklikleri yaptığım kanısına varsam da, parmağım yazı makinesinin harflerine değince düşüncelerim daha bir açıklığa kavuşuyormuş gibi gelir bana. Müsveddeyi son şekliyle temize çekerken bile birtakım değişiklikler eklemekten kendimi alamam.

Soru: Ne demek oluyor bu? Makineyle aranızda bir şeyler mi dönüyor?

Miller: Evet, yazı makinesinin uyarıcı bir etkisi oluyor; bir çeşit işbirliği kuruluyor aramızda.

Soru: The Books of My Life*'da ("Hayatımın Kitapları") "yazar ve ressamların çoğu zor durumlar içinde çalışmıştır", diyorsunuz. Sanatçıya yararı var mı bunun sizce?*

Miller: Var. Bir yazarın, ya da herhangi bir sanatçının, çalışma sırasında bütün kaygılarından sıyrılmak istemesi kadar saçma bir şey olamaz bence. Kendimden biliyorum bunu ben. Sıkıntı dediğimiz şey belki de bir yardımcı, ya da bir uyarıcıdır sanatçı için. Daha iyi koşullar altında çalışma olanaklarını bulabilenler bile, bakıyorum, verimi düşürmemek için daha kötü koşullara bile bile katlanıyorlar.

Soru: Bu koşullar daha çok ruhsal türden koşullar değil mi? Örneğin Dostoyevskiy'i alalım ele...

Miller: Bilmem. Evet, Dostoyevskiy yaşamının her döneminde mutsuz bir adamdı, ama kendini bile bile ruhsal bunalımlara kaptırdığı da söylenemez. Hayır, hayır söylenemez tabiî. Yalnız Dostoyevskiy değil, hiç kimse bu gibi sorunları bilinçli olarak kendine dert etmeyi seçmez. Bana kalırsa çoğu yazarda yaradılıştan gelme bir iblislik var. Ellerinde değil, ille de belâyı satın alacaklar. Hem de, yalnız yazarken değil, yaşamlarının her döneminde, her konuda, evlilikte, aşkta, işte, para sorunlarında her şeyi, her ayrıntıyı kendilerine dert ederler. Bütün bunlar birbirine bağlı, aynı kaynaktan besleniyor. Yaratıcı kişiliğin bir özelliği de diyebiliriz buna. Her yaratıcı insan böyle değildir tabiî, ama ne yapalım ki, kimileri de böyledir.

Soru: Bazı kitaplarınızda, kendinizi kaptırdığınızda, sanki dışınızda bir güç varmış da,

yazdıklarınızı size o söylüyormuş, o yazdırıyormuş gibi bir duyguya kapıldığınızdan söz ediyorsunuz. Nasıl oluyor bu?

Miller: Biri yerinizi alıyor sanki, size de söylenenleri yazmak düşüyor sadece. D.H.Lawrence üstüne hazırladığım incelemeyi kaleme alırken böyle bir şey geldi başıma. Çok düşünmeyi gerektirdiği için bu işi yarıda bıraktım. Doğrusunu isterseniz, düşünmek hiç de iyi gelmez yazarlara, öyle uzun boylu düşünmemeli bir yazar. Ama ne yapalım ki, öyle kafadan atarak üstesinden gelinebilecek bir inceleme değildi. Çalışırken bütün gücümü ve yaratıcılığımı içimdeki gizli bir noktadan alırım, yazım sırasında da ne olacağını, neyin nasıl olacağını kesinlikle bilemem. Evet, ne yazmak istediğimi bilirim, ama nasıl söyleyeceğimi önceden kestiremem. Bu incelemeyi hazırlarken birtakım düşüncelerle, fikirlerle uğraşmak zorundaydım; kitabın belli bir biçimi, tutarlı bir anlamı ve daha birçok şeyi olmalıydı. Yanılmıyorsam iki yılımı yedi bu çalışma. Kendimi bir türlü kurtaramıyordum, sonunda da bela kesildi başıma, bir saplantı olup çıktı. O kadar ki uykularım bile kaçıyordu bu yüzden. Az önce de dediğim gibi, beni aşan bir güce kaptırmış gibiydim kendimi. Aynı olay *Capricorn*'da (Yengeç Dönencesi) ve öteki kitaplarımın bazı bölümlerinde de başıma geldi. Bu bölümlerin apayrı bir havası var bence. Ama başkaları da bunu sezer mi, sezmez mi, orasını bilemem.

Soru: "Cadenza" dediğiniz bu bölümler mi?

Miller: Evet, bu terimi kullandım. Sözümü ettiğim bölümler çok karmaşıktır, her sözcüğün, kendine yer açmak için öteki sözcükleri iter kakar gibi bir hali vardır. Sonsuza dek böyle sürebilirmiş gibi gelir insana. Doğrusunu isterseniz insan yazacaksa her zaman böyle yazmalı. Düşünce, davranış ve disiplin bakımından Batı ile Doğu arasındaki büyük farkı bu bölümlerde bütün açıklığıyla görebilirsiniz. Sözgelimi bir Zen sanatçısı, bir ürün vermek istiyorsa, önce uzun bir hazırlık döneminden geçer. Kendini ve kafasını denetim altına alır, konusu üstünde derin derin ve sessizce düşünmeye koyulur, sonra da düşünmeyi bile aşar, tam bir sessizliğe, bir boşluğa gömülür. Aylarca, yıllarca sürebilir bu. Sonra işe başladığı zaman, her şey bir yıldırım hızıyla gerçekleşir, dilediği gibi, en etkili biçimiyle oluşur. Bana sorarsanız, her sanat yapıtı böyle gerçekleşmeli, derim. Ama buna aldıran kim? Mesleğimizle taban tabana karşıt bir yaşam sürdürüyoruz.

Soru: Yazar da, bir Zen eskrimcisi gibi özel bir duruma sokabilir mi kendini?

Miller: Tabiî sokabilir, ama yapan kim? Her sanatçı, istese de istemese de, şu ya da bu biçimde kendini bir baskıya sokmak ve belli bir duruma geçmek zorundadır. Belirli bir yöntem sanmayın bunu, adamına göre değişir. Doğrusunu isterseniz, yazarın gerçek çalışması, masa başında ya da yazı makinesinin başında yaptığı çalışma değildir. Gerçek çalışma sessizlik ve sükûnet içinde geçer, yürürken, traş olurken ya da oyun oynarken, hattâ, örneğin sizi hiç mi hiç ilgilendirmeyen bir kişiyle konuşurken oluşur her şey. Bir art düşünce olarak kafanızın bir köşesinde evirip çevirdiğiniz o sorun üstünde asıl o zamanlar çalışıyorsunuzdur. Öyle ki, yazı makinesinin başına geçtiğiniz zaman size sadece bir aktarma işlemi kalır.

Soru: Daha önce şey demiştiniz, içinizde dizginleri ele alan birinin varlığından söz etmiştiniz.

Miller: Demiştim tabiî, gene de diyorum. Bakın! Kimdir büyük eserleri yazan? Altına imzasını atan bizler değiliz herhalde. Sanatçı sanatçı diyoruz. Nedir bir sanatçı? Duyargaları olan, evrendeki, havadaki akımları algılayabilen bir insan; bütün ayrıcalığı bu akımları oldukları gibi algılamasında. Özgünlük nedir? Bütün yaptıklarımız, bütün düşündüklerimiz bizden önce de vardır; bu zaten var olan şeyleri kullanan bizler aracıdan başka bir şey olamayız. Büyük düşünce akımlarının, büyük bilimsel buluşların dünyanın çeşitli yerlerinde aynı zamanda ortaya çıkmaları sizi hiç düşündürmedi mi? Bir şiirin, bir büyük romanın ya da herhangi bir sanat yapıtının kurgusunda yer alan çeşitli bileşkenler için de aynı şeyi düşünebiliriz. Bunlar zaten var olan şeylerdir. Bütün sorun henüz dile getirilmemiş olmaları. Canlanmak, biçimlenmek, kısacası varolmak için insana, onları yorumlayacak insana gereksinimleri var. Tabiî kendi çağlarına göre çok ileride kimi insanlar. Ama günümüzde, sanatçının öteki insanlardan, örneğin bir bilim adamından daha ileri olduğuna inanmıyorum. Sanatçı geride kalıyor, hayal gücü bilim adamlarının hayal gücüyle atbaşı gitmiyor.

Soru: Bazı kimselerin yaratıcı olmalarını nasıl açıklıyorsunuz? Angus Wilson sanatçının yaratma nedenini bir örselenme olarak görüyor, kendi nevrozunu yenmek için sanatı bir tedavi yolu olarak ele aldığını söylüyor. Buna karşılık Aldous Huxley tam karşıt görüşü savunarak sanatçının sapasağlam bir insan olduğunu, sinir hastalığının ise yazarlığını baltalamaktan başka bir işe yaramayacağını ileri sürüyor. Hangisi doğru sizce?

Miller: Bence yazardan yazara değişir bu. Böyle bir genelleme yapılabileceğini sanmıyorum. Yazar

da önünde sonunda bir insandır, öteki insanlara benzeyen bir insan. Sinir hastası olabilir de, olmayabilir de. Demek istediğim, kişiliğinin bir parçası olan nevroz ya da herhangi bir sinirsel rahatsızlık yazı yazmasının nedeni sayılamaz. Bu işin sanıldığından çok daha karmaşık olduğuna inandığım için herhangi bir açıklamaya kalkışmayacağım. Duyargaları olan bir insandır, demiştim yazar için; ne olduğunu gerçekten bilse, çok alçakgönüllü olurdu. Öteki insanları yararlandırsın diye belirli bir yeteneğin kendisine verildiğini, böbürlenmek için hiçbir nedeni olmadığını, adının hiçbir anlama gelmediğini, benliğinin kendi başına hiçbir değer taşımadığını, uzun bir zincirin bir tek halkasından başka bir şey olmadığını anlardı.

Soru: Böyle bir yeteneğiniz olduğunu ne zaman farkettiniz? Ne zaman başladınız yazmaya?

Miller: Herhalde *Western Union*'da çalıştığım zaman başlamışımdır. Daha önce de başlamış olabilirim ama, ilk kitabımı o zaman yazdım. Daha önce de bir şeyler karalamıştım, ama gerçek yazarlık hayatım 1924'te başlar. O yıl yazar olmayı aklıma koymuştum, bütün vaktimi yazarlığa verebilmek için de *Western Union*'dan ayrıldım.

Soru: Bu hesaba göre, Tropic of Cancer*'in yayımlanmasından önce on yıllık bir yazarlık deneyiminiz var...*

Miller: Aşağı yukarı. İki üç roman da yazdım o dönemde. *Tropic of Cancer*'den önce iki roman yazdığımı kesinlikle biliyorum.

Soru: Bu dönemden söz edebilir misiniz biraz?

Miller: The *Rosy Crucifixion*'da uzun uzun anlattım bu dönemi. *Sexus, Plexus* ve *Nexus*'un üçü de bu dönemle ilgili. *Nexus*'un son bölümünde daha da çok yer vereceğim bu döneme. O yıllarda başımdan bütün geçenleri, fiziksel yaşantımı, karşılaştığım bütün zorlukları anlattım. Deli gibi çalışıyordum, ama her yanımı sis sarmıştı sanki, ne yaptığımı, nereye gittiğimi bilmiyordum. Bir roman yazıyordum sözüm ona, büyük bir roman, ama, doğrusunu isterseniz, hiçbir şey çıkmıyordu ortaya. Dört, beş satırı bir araya getiremediğim günler oluyordu. Akşamları geç dönerdi karım, eve girer girmez de sorardı: "Ee, nasıl gidiyor bakalım?" (yazdıklarımı hep gizlerdim ondan). — Çok iyi gidiyor, derdim. — "Güzel! Neresindesin şimdi?" Beni duyan yüz ya da yüz elli sayfayı kıvırmışım sanırdı, ama aslında üç ya da dört sayfadan öteye gidememiştim. Yaptıklarımı ona anlatır, anlatırken de romanı kafamda kurmaya çalışırdım. O da bilirdi yalan söylediğimi, ama gene de sözlerimi can kulağıyla dinler, beni yüreklendirirdi. Ertesi gün, eve döndüğünde, yine sorardı: "Geçen gün sözünü ettiğin o bölüm nasıl oldu?" Bütün bunlar yalandı, ikimiz arasında, ortaklaşa sürdürülen bir uydurmaydı. Müthiş bir şeydi ama, olmaz bir şeydi...

Soru: Kendi yaşamınızı konu edinen bütün bu romanları bir bütünlüğe kavuşturmak ne zaman geldi aklınıza?

Miller: 1927 yılında. Karım Avrupa'ya gitmiş, yalnız kalmıştım. Queens'de, belediyeye bağlı parklar müdürlüğünde memurken, bir gün, mesai saatinin sonunda, eve döneceğime ,kitabımın genel planını kesinleştirmeyi koydum aklıma. Sabaha kadar bunun üstünde çalıştım, bütün yazdıklarımın kırk ya da elli sayfalık bir planını çıkardım. Kısa kısa notlar halinde. Bütün yaptıklarım ve yapacaklarım oradaydı. *Capricorn*'dan *The Rosy Crucifixion*'a kadar, bugünü anlatan *Cancer* bir yana, bütün kitaplarım, rastlaştığımız ilk günden Avrupa'ya gidişime kadar bu kadınla birlikte geçirdiğimiz o yedi yıllık dönem üstünedir. Ne zaman gideceğim pek belli değildi, ama ergeç gideceğimi biliyordum. Yazarlığımı en çok etkileyen dönem bu oldu. Avrupa'ya gidişimden hemen önceki dönem.

Soru: Durrell, romancının yazdıklarında kendini ortaya koyma, kendi sesini işitme gereksinmesinden söz eder. Sizce de böyle mi?

Miller: Evet, öyle sanıyorum. *Tropic of Cancer*'de ben de duydum bu gereksinmeyi. O güne kadar, kendime özgü bir yanı olmayan, onun bunun etkisinde kalan, sevdiği bütün yazarların söyleyişlerini kolaylıkla benimseyiveren bir yazardım. Tam bir edebiyatçıydım. Bilmem aradaki farkı anlatabiliyor muyum? İşte o gün edebiyatçılığı bıraktım, aradaki bağı kopardım. Elimden ne geliyorsa onu yaparım, yalnızca kendimi dile getiririm, dedim. Birinci tekil şahısı kullanmam, kendim üstüne yazmam bu yüzden. Görüş açısı olarak kendi deneyimimi aldım, bildiklerimi ve duyduklarımı. Beni kurtaran da bu oldu.

Soru: Nasıl şeylerdi ilk romanlarınız?

Miller: Benim kişiliğimin izlerine bu romanlarda da rastlanabilir, daha doğrusu rastlanması gerekir. Ne var ki, o dönemde roman denince başı sonu belli bir hikâye, bir olayörgüsü gelirdi aklıma. Biçim ve biçimi gerçekleştirme yolları ilgilendiriyordu beni, işin esası değil.

Soru: "Edebî" yöntem derken bunu mu kastediyorsunuz?

Miller: Evet, modası geçmiş, baştan savılacak gereksiz bir şey. Edebiyatçıyı öldürmek gerek. Tabiî öldüremezsiniz edebiyatçıyı, yazar kişiliğinizin bir parçasıdır, ayrılmaz bir parçası, ve bir sanatçının kendini tekniğe kaptırmaması da düşünülemez.

Ama, edebiyatçının yanı sıra, bir de siz varsınız. Bana kalırsa en iyi teknik hiçbir tekniği olmamak. Belirli bir yöntemi benimsemek hiçbir zaman aklıma gelmedi. Şu ya da bu düşünce esintisine ya da akımına göre dönmeye hazır, her şeye açık ve uysal olmaya çalışırım. İşte benim tutumum, ya da tekniğim: o sırada bana uygun gelen herhangi bir şeyi kullanabilmek için uysal ve uyanık olmak.

Soru: An Open Letter to Surrealists Everywhere'*de ("Dünyadaki Bütün Gerçeküstücülere Açık Mektup") Amerika'da, gerçeküstücülüğün adını bile bilmeden gerçeküstücüler gibi yazıyordum, diyorsunuz. Sizce nedir gerçeküstücülük?*

Miller: Paris'te yaşadığım sıralarda, bunu çok iyi anlatan bir deyimimiz vardı, tam bir amerikan deyimi, sık sık da kullanırdık: "İskandili izleyelim" derdik. Bu da, en derine inmek, bilinçaltına dalmak, yalnız içgüdülerine kulak vermek, canından ya da yüreğinden gelen atılımlara kendini bırakmak anlamına geliyordu. Ben böyle anlatıyorum bunu, ama gerçeküstücü öğreti gerçekte bu değil; örneğin André Breton bu tanımlamayı dünyada kabul etmez. Bununla birlikte Fransızların görüş açısı, yani işin öğretisel yanı beni hiç ilgilendirmiyordu. Önemli olan, bence daha yeni, daha işlenmiş bir anlatım aracı bulmaktı, ama yerinde kullanılması gereken bir araç. Tanınmış gerçeküstücülerin bu tekniği bilinçli olarak benimsediklerini sanıyorum. Sonuçta anlaşılmaz bir şey çıktı ortaya ve hiçbir işe de yaramadı. Anlaşırlık elden gitti mi, bence insan hapı yuttu demektir.

Soru: "Gece yaşamı" deyimini kullanırken gerçeküstücülüğü mü kastediyorsunuz?

Miller: Evet, söz konusu olan başlıca şey rüyaydı. Gerçeküstücüler rüyadan yararlanıyorlardı, bu da, bilindiği gibi, deneyimin insanı şaşırtacak kadar verimli bir görünümüdür. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak bütün yazarlar, gerçeküstücü olmasalar bile, rüyadan yararlanırlar. Sanat alanında en az yararlı olan uyanık bir kafadır. Yazarken insanın en büyük çabası bilmediğini ortaya koymak. Bilincinde olduğumuz bir şeyi anlatmak, doğrusunu isterseniz, hiçbir anlam taşımaz, insanı da hiçbir yere götürmez. Herkes yapabilir bunu biraz gayretle, herkes bu türden bir yazar olabilir.

Soru: Lewis Carroll için gerçeküstücüdür dediniz. Sizin de arada sırada başvurduğunuz kelime oyunlarını sık sık kullanıyor dîye mi böyle niteliediniz onu?

Miller: Tabiî, tabiî, hiç şüphesiz. Lewis Carroll sevdiğim bir yazar. Onun kitaplarını yazmış olmak,

André Breton

ya da onun düzeyine biraz erişebilmek için her şeyimi vermeğe hazırım. Kafamdaki taslağı gerçekleştirdikten sonra hâlâ yazmak hevesim kalırsa, büsbütün anlamsız şeyler yazmak isterim.

Soru: Ya dadacılık? Dadacılıkla bir ilişkiniz oldu mu?

Miller: Evet, dadacılığın önemi gerçeküstücülüğün öneminden de büyüktü. Tam anlamıyla devrimci bir hareketti. Değer ölçülerimizi yıkmaya, bugünkü yaşantımızın temeldeki saçmalığını ortaya koymaya, inançlarımızın düzmeciliğini açıklamaya yönelik bilinçli bir çabaydı. Çok büyük adamlar yetişti dadacı akım çerçevesinde. Hepsinde de şakacı, alaycı bir yan vardı. Güldürmek istiyordu dadacılık, ama düşündürmek de istiyordu.

Soru: Black Spring'*de dadacılığa çok yaklaşmışsınız gibi geldi bana.*

Miller: Doğru. Bütün duyarlılığım üstündeydi o zamanlar. Avrupa'da karşılaştığım bütün yeniliklere açıktım. Tabiî Amerika'dan hazırlıklı geldiğimi unutmayalım. *Transition*'ı Amerika'da tanıdım. Adını bile duymadığımız birtakım değişik ve garip

yazarları bulup çıkarmakta çok ustaydı Jolas. Örneğin Armory Show'a gidip Marcel Duchamp'ın *Merdivenden İnen Çıplak*'ını ve daha birçok güzel şeyi gördüğümüzü çok iyi hatırlıyorum. Aklımı iyice takmıştım bu gibi şeylere. Bunları arıyordum, hepsi de bana çok yakın ve bildik geliyordu.

Soru: Avrupa sizi her zaman Amerika ve İngiltere'den daha iyi anlamış, daha iyi değerlendirmiştir. Bunu nasıl açıklıyorsunuz?

Miller: Çok basit. Amerika'da anlaşılmam pek söz konusu olamazdı, çünkü kitaplarım basılmamıştı orada. Ayrıca, her ne kadar yüzde yüz amerikalıysam da (ve bunu günden güne daha çok anlıyorum) Avrupalılar'la çok daha iyi ilişkilerin oldu. Avrupalılar'la konuşabiliyordum, düşüncelerimi daha kolaylıkla anlatıyordum. Amerikalılar'la bu kadar yakın ilişkilerim olmadı.

Soru: Patchen üstüne yazdığınız kitapta, ödün vermeyen sanatçının Amerika'da benimsenmeyeceğini söylüyorsunuz. Bugün de bu kanıda mısınız?

Miller: Evet, her zamankinden çok inanıyorum buna. Bence Amerika temelde sanatçıya karşıdır. Amerikalı'nın gözünde sanatçı bir düşmandır, çünkü amerikalılığa karşıt bir şeyi, bireyselliği ve yaratıcılığı savunur. Bütün ülkeler arasında Amerika en makineleşmiş, en otomatlaşmış ülkedir.

Soru: Otuzlu yıllarda Amerika'da bulamayacağınız ne vardı Paris'te?

Miller: Bir kere, Amerika'da benzerine rastlamadığım bir özgürlük buldum Paris'te. İnsanlarla, daha doğrusu konuşmaktan zevk alacağım insanlarla çok daha kolay ilişkiye girdim. Benim gibi insanların orada çok daha fazla olduğunu gördüm. En önemlisi de, hoşgörüldüğümü hissettim. Anlaşılmak ya da kabul edilmek değildi istediğim, hoşgörülmek yetiyordu bana. Amerika'da hiçbir zaman duymadım bunu. Ayrıca Avrupa yeni bir dünyaydı benim için. Öyle sanıyorum ki, herhangi bir yerden hoşlanabilirdim, yeter ki bana yabancılığımı duyuracak kadar başka ve değişik bir yer olsun. Çünkü, doğrusunu isterseniz ömrüm boyunca hep beni yadırgatan şeylerden hoşlanmışımdır. Belki de ruhsal yapımın garipliğinden geliyor bu.

Soru: Yani, Yunanistan'a 1940'ta değil de 1930'larda gitseydiniz, orada da aynı şeyi bulabilir miydiniz?

Miller: Aynı şeyi bulamazdım belki, ama kendimi dile getirmenin, kendimden kurtulmanın yollarını bulabilirdim. Belki bugünkü gibi bir yazar olmazdım, ama kendi kişiliğime kavuşurdum sanıyorum. Amerika'da kalsam, sonum ya delilik, ya da intihar olurdu. Tam bir yalnızlık içindeydim.

Soru: Ya Big Sur? Orada da kendinize uygun bir ortam buldunuz mu?

Miller: Yo, hayır! Doğadan başka bir şey yoktu orada. Yalnızdım, istediğim de buydu. Issız bir yerdir diye katlandım Big Sur'a. Bulunduğum yerin etkisinde kalmadan yazmaya alıştırmıştım kendimi. Big Sur olağanüstü bir değişiklik oldu benim için. O dönemde kentlerden tam bir bıkkınlık gelmişti. Bıkkınlıktan da öte bir tiksinti. tabiî, söylemeye gerek yok, Big Sur'u ben seçmedim. Bir arkadaşla gidiyorduk, yolun kenarında bıraktı beni, ayrılırken de "Git" dedi, "şu şu insanları gör, seni bir geceliğine ya da bir haftalığına konuk ederler. Çok güzel bir yöredir. Sanırım hoşlanacaksın." Oraya gidişim böyle oldu işte. Big Sur'un adını bile duymamıştım daha önce. Robinson Jeffers'i okuduğum için Point Sur'lu biliyordum. *Women at Point Sur'lu* ("Point Sur' lu Kadınlar") Paris'te, Rotonde kahvesinde okumuştum, hiç unutmam.

Soru: Ömrünüz kentlerde geçtiği halde böyle kırsal bir yere yerleşmeniz çok şaşırtıcı değil mi?

Miller: Size bir şey söyleyeyim mi, aslında bir Çinli yaratılışı var bende. Bilirsiniz, eski Çin'de, yaşlandığını hisseden sanatçı ya da filozof kırlara çekilirdi. İnsanlıktan uzak yaşamak ve düşünebilmek için.

Soru: Ama, sizin durumunuzda bu daha çok bir rastlantı değil mi?

Miller: Tamamıyla. Ama neylersiniz ki, hayatımda önemli sayılabilecek ne varsa böyle gelmiştir başıma, rastlantısal olarak. Tabiî bu dediğime de inanmıyorum aslında. Her şeyin bir nedeni var, ve bir nedeni olmak zorunda. İçten inanıyorum, bütün bunların açıklaması benim burcumla ilgili. Her şey çok açık bana göre.

Soru: Niçin bir daha Paris'e dönmediniz?

Miller: Bir çok nedeni var. En büyük neden Big Sur'a yerleştikten az sonra evlenmiş olmam; sonra çocuklar; ayrıca param da yoktu, hem o arada Big Sur'u da sevmeye başlamıştım. Paris'teki yaşantım artık ilgilendirmiyordu beni, bu fasıl kapanmıştı. Dostlarımın çoğu gitmişti. Savaş her şeyi altüst etti.

Soru: Gertrude Stein Fransa'nın kendi üzerindeki etkisini anlatırken, günlük konuşma dilini kullanmak zorunda kalmadığı için ingilizcesinin arındığını ve o sayede kendine özgü bir söyleyişe vardığını anlatıyor bir yerde. Sizin üzerinizde de buna benzer bir etkisi oldu mu Paris'in?

Miller: Pek denemez, ama Stein'ın ne demek istediğini anlıyorum. Tabiî Paris'teyken Gertrude Stein'ın tersine daha çok ingilizce konuşurdum ben. Yani fransızcayı çok konuşmazdım. Ama gene de sürekli fransızca konuşulan bir ortamdaydım. Allahın her günü sabahtan akşama yabancı bir dili dinlemek insanın anadilini geliştiriyor, o güne dek a farkına varmadığınız birtakım incelikleri ve ayrıntıları daha iyi kavrıyorsunuz. Anadilin yabancı bir ortamda bir dereceye kadar unutulması, kimi deyimleri ve deyişleri yeniden gözden geçirme isteğini uyandırıyor insanda. Kendi dilinizin daha bir bilincine varıyorsunuz.

Soru: Gertrude Stein ile ya da çevresiyle bir ilişkiniz oldu mu?

Miller: Hayır, hiç olmadı. Ne onunla tanıştım ne de çevresinden herhangi bir kimseyle. Doğrusunu isterseniz, o dönemde hiçbir çevreyle ilişkim yoktu. Ben kendimi bildim bileli yalnız kalmışımdır, çevrelerle, takımlarla, çetelerle, tarikatlarla hiçbir bağlantı kurmamışımdır. Birçok gerçeküstücüyle tanıştım ama gerçeküstücüler topluluğuna hiçbir zaman üye olmadım.

Soru: Tanıdığınız bir amerikalı yazar yok muydu Paris'te?

Miller: Walter Lowenfels'i, Samuel Putnam'i, Michael Fraenkel'i tanıdım. Daha sonraları Amerika'da Sherweed Anderson, Dos Passos, Steinbeck ve Saroyan ile görüştüm. Çok değil ama birkaç kere karşılaştık o kadar. Herhangi bir dostluk bağı olmadı aramızda. Tanıdığım bütün amerikalı yazarlar arasında en çok Sherwood Anderson'u sevdim. Dos passos sıcakkanlı, müthiş bir adamdı, ama Sherwood Anderson bambaşkaydı doğrusu: yazdığına, yazışına, diline tutuldum desem yeridir. Birçok konuda, özellikle de Amerika konusunda hiç anlaşmadığımız halde, insan olarak da çok tutardım onu. Amerika'yı severdi, çok da iyi tanırdı. Amerikalılar'ı da, Amerika'yla ilgili her şeyi de çok severdi. Benim tam tersim. Ama Amerika üstüne söylediklerini dinlemek hoşuma giderdi.

Soru: Çok ingiliz yazar tanıdınız mı? Durrell ve Powys'le eski dostsunuz, değil mi?

Miller: Durrell ile evet, fakat bir ingiliz yazar olarak göremiyorum pek onu. İngiliz'e benzer hiçbir yanı yok bence. John Cowper Powys'in tabiî büyük bir etkisi oldu benim üstümde. Ama o dönemde onu ne gördüm, ne tanıdım. Cesaret bile edemezdim! Bir devdi o, onun yanında da ben bir cüce. Tanrım, önderim, tapınağımdı. Yirmi yaşlarındayken tesadüfen görmüştüm onu. Newyork'ta Cooper Union sendikasının salonlarında ve ona benzer yerlerde konferanslar veriyordu. On senti bastırdınız mı gidip onu dinleyebilirdiniz. Otuz yıl kadar sonra, Galler'deki evinde onu görmeye gittim, yazdıklarımdan haberi olduğunu duyunca da çok şaşırdım. Beni daha da çok şaşırtan yapıtlarımdan büyük bir saygıyla söz etmesiydi.

Soru: O dönemde Orwell'i de tanıdınız mı?

Miller: Paris'teyken iki üç kez görüştük Orwell ile. Dostum olduğumu söyleyemem, sadece tanışırdık, o kadar. Ama *Down and Out in Paris and London* ("Paris ve Londra'nın İçinde ve Dışında") kitabı çok sarmıştı beni. Tam bir klasik kitap, belki de en iyi yapıtı. Kendi türünde müthiş bir adamdı, ama budala olduğuna karar verdim sonunda. İngilizler'in çoğu gibi o da idealistti, hem de, tabiî bana göre, budala bir idealist. İlkeleri olan, ilkelerine sımsıkı bağlı bir adam. Çok canımı sıkar böyleleri.

Soru: Politikayla hiç ilgilenmez misiniz?

Miller: Hiç. Sahteliğin, ahlaksızlığın kol gezdiği bir evren sayarım politikayı. İnsanı hiçbir yere götürmez politika, olsa olsa alçaltır.

Soru: Orwell'inki gibi idealist bir politika da mı?

Miller: Beterin beteri dedikleri o işte. İdealcilik taslayanlarda gerçeklik duygusu aramayın. İdealler, ilkeler arasında dolana dolana tümü de pusulayı şaşırmıştır. Politikacı mı olacaksın, bir kere, her şeyden önce ayağın yere sağlam basacak, doğruymuş, eğriymiş aldırmadan bir fikir uğruna-günümüzde yaygınlaşan fikirlerden söz ediyorum- birtakım insanları gözünü kırpmadan harcayacaksın, yok edeceksin.

Soru: Kendinize yakın bulduğunuz eski büyük yazarlar hakkında ne düşünüyorsunuz? Balzac, Rimbaud, Lawrence üstüne incelemeler yayınladınız. Sizi daha çok etkileyen belirli bir yazar tipi var mı?

Miller: Sevdiğim yazarlar o kadar değişik ki, bunları belirli bir tipe indirgemek çok zor. Ama ille de ortak bir yan bulunacaksa, yazarlığı aşmış, yazarlığın ötesine geçmiş yazarları tuttuğumu söyleyebilirim. Fazladan bir şey var bunlarda, ama ne? Fizikötesi mi desem, gizemli mi desem, büyülü mü desem, tam terimini bulmak zor, ama fazladan bir şey olduğu muhakkak. Ve bu fazladan şey, bu ufacık şey, edebiyatın bütün sınırlarını aşınalarına yetiyor. Bilirsiniz, hemen herkes ya oyalanmak, ya vakit geçirmek, ya da öğrenmek için okur; ben öğrenmek için okumam, kendimden kurtulmak, başka birinin etki alanına girmek için okurum. Beni kendimden kim uzaklaştırabiliyorsa ona yönelirim, onu ararım.

Soru: D.H. Lawrence üstüne hazırladığınız kitabı neden bıraktınız?

Miller: Çalışmalarım ilerledikçe ne yaptığımı, ne yapmak istediğimi anlayamaz olmuştum. Bir an geldi, yığınla çelişki arasında buldum kendimi. Sonunda bir de baktım ki, gerçekte kim olduğunu bilmiyorum Lawrence'in, belirli bir yere oturtamıyorum adamı, gözümün önünde canlandıramıyorum. İçinden çıkılamayacak bir bataklığa saplanmış gibiydim. Ben de boş verdim sonunda, kitaptan vazgeçtim.

Soru: Lavrence'in bütün görüşlerine katılmıyorsunuz herhalde?

Miller: Katılmıyorum ama, kimi sınırları zorlamasına, giriştiği savaşıma hayranım. Saptamalarının çoğu da yerinde. Ama, bana budalaca ve saçma gelen, gülüp geçtiğim fikirleri de var. Hem çok var. Bugün daha iyi anlıyorum Lawrence'i ama üstünde durulmaya değecek kadar önemli saymıyorum.

Soru: Sıra müstehcenliğe geldi galiba. Herhalde bir sakıncası yoktur sizce, bu konuyu açabiliriz, değil mi? Ne de olsa uzman sayılırsınız bu alanda. "Ayıptan yana ve müstehcenliğe karşıyım" demiştiniz bir yerde...

Miller: Dedim. Ayıp dolaysızdır, müstehcenlik ise dolambaçlı yollara sapar. Bence, gerçeği olduğu gibi, kılımız kıpırdamadan, bütün açıklığıyla, gereğinde en utandırıcı, en isyan ettirici biçimiyle ortaya koymalıyız. Rezillik, gerçeği başka türlü göstermeğe kalkıştığımız zaman başlar. Yani, uzun sözün kısası, ayıp şeylerden söz etmek bir arıtma yöntemidir, müstehcenlik ise pisliği çomaklamaya benzer.

Soru: Arıtma dediğiniz ne?

Miller: Bir tabu, bir yasak çiğnendi mi, insanın gücüne güç katan bir şey çıkar ortaya, iyi bir şey.

Soru: Bütün yasaklar kötü müdür?

Miller: Yerine göre değişir. İlkel topluluklarda tabu'ların,ahlak yasaklarının bir nedeni vardı. Bizim yaşamımızda, yani uygar toplumlarda yok, üstelik tehlikeli ve sağlıksız da. Aslına bakarsanız uygar halkların yaşamında hiçbir ahlak kuralının ya da ilkesinin geçerliliği kalmamıştır. Sözünü ederiz, övgüsünü yaparız, ama hiçbirine de inanmayız. Hayatımızda yeri yok bunların. Doğrusunu isterseniz, tabu'lar, ahlak adına konan yasaklar, birtakım hasta kafaların, yaşamayı yüklenecek kadar yürekli olmayan kişilerin, ahlak ve dini öne sürerek başımıza bela ettikleri köhne kalıntılardır. Dünyayı, uygar dünyayı alabildiğine dinsiz görüyorum ben. Uygar toplumlarda geçerli olan din anlayışı, din kurucularının amacından saptırılmış, sahteliğe ve ikiyüzlülüğe dayanan bir anlayıştır.

Soru: Ama çok dindar bir insan olduğunuzu söylersiniz hep.

Miller: Evet, ama hiçbir dine bağlanmadan. Bu şu demek: yaşama saygı duymak, ölüme karşı çıkmak, yaşamdan yana olmak. Tekrar ediyorum: benim kafamda uygarlık sözü ölüm sözüyle eşanlamlı. Uygarlık dendi mi, insanı felce uğratan, sakatlayan, ahmaklaştıran bir şey geliyor aklıma. Yeni değil bu, dünya kuruldu kurulalı böyle. Hani altın çağ diye bir çağdan söz ederler ya,inanın bana, ancak birkaç insan için, birtakım ayrıcalıklı kişiler için altındı o çağ, büyük halk kitleleri içinse yoksulluk, bilgisizlik, bağnazlık, kilise ve devlet baskısı altında ezilmek demekti. Spengler uzun uzun anlatır bunları, kültür ile uygarlık arasındaki karşıtlığı bütün açıklığıyla ortaya koyar. Kültürün kireçlenmesidir uygarlık.

Soru: Horizon'da bir makalesi çıkmıştı Durrell'in on yıl kadar oluyor. Ayıp'ı bir teknik olarak kullandığınızı söylüyordu. Sizce de bir teknik mi bu?

Miller: Durrell'in ne demek istediği belli. Bir sarsma, silkeleme tekniğinden söz ediyor olmalı.Bu amaçla kullanmışımdır belki, ama bile bile değil. Ayıp sayılan şeylerden de, herhangi bir şeyi anlatır gibi söz ettim. Soluk almak gibiydi bu benim için, varlığımın düzeni, devinimi içinde belirli bir yeri vardı. Kimi zaman belden aşağı konuşur insan, kimi zaman da konuşmaz. En önemli şey hayatta budur demiyorum, inanmıyorum da böyle olduğuna, ama gene de çok önemli sayıyorum, yadsınmasına, hasıraltı edilmesine göz yumulamayacak kadar önemli...

Soru: Ama çok abartılması da doğru mu?

Miller: Olsun, ne çıkar bundan? Kime ne zararı var? Bu telaş niye? Sözcüklerden niçin bu kadar çekiniyoruz? Ya da fikirlerden? Tutalım ki, bazı sözleri duyunca, isyan edesiniz geliyor: n'olmuş peki, o kadar da mı ödleğiz yani? Hele bir düşünsenize, bugüne değin nelerle karşılaşmadık biz,yok olmanın hem de savaşla hastalıkla, vebayla kıtlıkla yok olmanın eşiğine kadar gelmedik mi hiç? Ayıp dediğiniz şeyler ne bakımdan tehlikeli olabilir bizim için?

Soru: Amerikan cep kitaplarında çok yaygın olarak görülen şiddet olayları yanında bizim ayıp saydığımız şeylerin çok zararsız kaldığını söylemiştiniz.

Miller: Evet, bu sapık ve çarpık edebiyattan tiksiniyorum. Benim yazdıklarım her zaman sağlıklıdır, çünkü hem sevinç verir insana, hem de yaratılışımıza uygundur. İnsanların her gün söyledikleri,her gün yaptıkları dışında bir şey anlatmıyorum ki! Herhalde kendim uydurmuyorum bunları, hokkabaz da değilim ki şapkandan çıkartıyorsun

Gertrude Stein

diyesiniz! Çevremizde var bu, soluduğumuz havada var. Kimse kabul etmek istemiyor ama bu gerçeği. Yazıyla söz o kadar mı farklı birbirinden? Hem, size bir şey söyleyeyim, ayıp ya da kaba dediğimiz sözlerin yasaklanması öyle sandığınız kadar eski değil. İki, bilemediniz üç yüzyıllık bir geçmişi var, o kadar.

Soru: Cinsel ilişki üstünde neden bu kadar çok duruyorsunuz? Cinsellik ne demek sizin için? Özel bir anlamı var mı?

Miller: Bunu yanıtlamak çok zor. Beni sevmeyen eleştirmenlerin "zevzeklik" diye niteledikleri mantık dışı, gerçek dışı konulara cinsellikten çok daha geniş yer verdim. Ama her nedense akıllarını cinselliğe takmışlar. Nuh diyor, peygamber demiyorlar. Hayır, sorunuzu yanıtlayamayacağım. Yalnız şu kadarını söyleyeyim, cinsel ilişkinin hayatımda gerçekten çok büyük bir yeri oldu. Yaşadığım, hem de çok yoğun biçimde yaşadığım bir şeyden niye söz etmeyecek mişim?

Soru: New York'tan ayrılmanızda bunun bir etkisi oldu mu?

Miller: Hayır, sanmam. Ne var ki, Amerika'dan Fransa'ya geçince cinselliğin ne kadar ağır bastığını hemen anlarsınız. Bir akışkan gibi sarar çevrenizi. Amerikalılar'ın da, herhangi bir ülkenin insanları kadar, derin, çeşitli ve güçlü bir cinsel yaşamları olduğundan şüphem yok, ama oranın havasında böyle bir şey sezemezsiniz. Sonra, fransız kadınının büyük bir yeri var erkeğin yaşamında. Sosyal durumu daha iyi, saygı görüyor, yalnız karı ya da sevgiliymiş gibi davranılmıyor ona, adam yerine konuluyor. Ayrıca fransız erkeği kadınsız toplantılardan hoşlanmaz. İngiltere ve Amerika'da ise erkek erkeğe çıkma merakı vardır.

Soru: Ama Villa Seurat'da hep erkeklerle beraberdiniz.

Miller: Doğru, ama sürekli olarak birtakım kadınlar vardı çevrede. Erkek arkadaşlarımın yanı sıra, kadınlarla çok yakın ilişkilerim oldu. Hiçbir zaman kadınsız kalmadım. Bu da benim burcumda var: dost edinmek için yaratılmışım. Başkalarına neler borçlu olduğumu, yazmaya başlayınca anladım. Arkadaşlarımdan, hattâ yabancılardan ömrüm boyunca yardım gördüm. Dostu olanın para sıkıntısı olur mu? Dostun varsa, her şeyin var demektir! Çok dostum oldu, büyük dostlar, uzun süreli dostluklar. Bugün ayrılıyorsak, ölüm araya giriyor da ondan.

Soru: Cinselliği bir yana bırakalım da resimden söz edelim biraz. 1920 yılının ortalarına doğru roman yazmaya karar vermiştiniz; ressamlık hevesi de aynı döneme mi rastlıyor?

Miller: O daha sonra. Kesin söyleyemeyeceğim ama, 1927 ya da 1928'de başladım resme. Hiçbir zaman da edebiyat kadar ciddiye almadım. Yazarlığın önemli bir yeri vardı hayatımda, hem de çok önemli bir yeri. Gerçi yazıya çok geç başlamış sayılırım, yanılmıyorsam otuz üç yaşlarında falandım, ama daha önceleri de yazarlık sık sık aklımı kurcalardı. Çok yüce bir şeydi benim için, altından kalkacak kadar yetenekli bulmuyordum kendimi. Sanatçı kişiliğim olduğuna inanmıyordum açıkçası. Yazarlığı düşünmeye bile cesaretim yoktu. Resimle ilişkim böyle olmadı tabiî. Baktım elimden geliyor, hoşuma da gidiyor, yapayım bari, dedim. Bir eğlence oldu benim için, öteki işlerimin yorgunluğunu üstümden aldı.

Soru: Çeşitli sanat dalları temelde birbirleriyle ilişkili midir? Buna inanıyor musunuz?

Miller: Hem de nasıl! Bir alanda yaratıcı olan başka alanda da yaratıcıdır. Benim için önemli olan neydi başlangıçta, bilir misiniz? Musiki. Piyano çalardım, ileride büyük bir usta olmayı kuruyordum. Yeteneğim yokmuş anlaşılan. Ama, bugün bile, musikisiz edemem. Hattâ diyebilirim ki musiki, edebiyattan da, resimden de daha önemlidir benim için.

Soru: Nexus'*un ikinci cildine çalışıyor musunuz ?*

Miller: Çalışmam gerek. Daha başlamadım. Birkaç kez denedim ama sonunu getiremedim.

Soru: Niçin çalışmam gerek *diyorsunuz?*

Miller: Gerek de ondan. 1927'de hazırladığım taslağı bitirmeliyim. Yüzdük yüzdük kuyruğuna geldik artık. Bu işi neden savsakladığımı bilmiyorum doğrusu. Belki de sonuçlandırmayı canım çekmiyor. Öyleyse, bu sayfayı çevirmenin, başka bir yola sapmanın zamanı geldi demektir. Kişisel

Lawrence Durrell

deneyimlerim üstüne yazmak istemiyorum artık. Bütün kitaplarımda hep kendimden söz ettim, değil mi? Peki, neden ettim acaba? Kendimi önemli bir kişi saydığım için mi? Değil, kesinlikle değil. Size belki gülünç gelecek ama, yazıya başladığım sıralarda, yeryüzünde hiçbir insan benim kadar büyük acılar çekmemiştir diyordum. İçtenlikle inanıyordum buna. Roman ilerledikçe, acı konusunda nasıl bir acemi çaylak olduğumu anlamaya başladım. Evet, çekmesine çektim ama, o kadar korkunç sayılmazdı çektiklerim. *The Rosy Crucifixion* ("Tozpembe Çarmıha Gerilme") adını bu yüzden seçtim. Bu acının bana iyi geleceğini, acıyı benimsersem mutlu bir yaşama yönelebileceğimi anlamıştım. İnsan çarmıha gerildi mi, bendeki ben'i öldürebildi mi, bir çiçek gibi açar yüreği. Tabiî, ölmez insan aslında, kimse ölmez, ölüm yok, başka bir görüş açısına, yeni bir bilinç alanına, bilinmeyen bir evrene göçmek var, o kadar. Nereden geldiğimizi bilmediğimiz gibi, nereye gittiğimizi de bilemeyiz. Ama, yaşamın öncesinde de, sonrasında da bir şeyler olduğuna kesinlikle inanıyorum.

Soru: Yaratıcı sanatçılığın zor koşulları altında bunca yıl geçirdikten sonra kitaplarınızın satış rekorları kırması sizi nasıl etkiledi?

Miller: Etkilemedi ki! Bütün bu olup bitenler gerçek dışı gibi geliyor bana. Benimle ilgisi yokmuş gibi. Doğrusunu isterseniz hiç hoşlanmıyorum da. Ne zevki var bunun? Kafamı kurcalayan tek şey, hayatımın yeniden altüst olacağı. Önüne gelen burnunu sokacak işlerime, bir sürü saçmalıkla uğraşmak zorunda kalacağım. Şimdi herkesin ilgilendiği bu kitapla ilgimi keseli çok oluyor: hiçbir anlamı kalmadı benim için. Kendilerine heyecan veriyor diye, beni de heyecanlandırdığını sanıyorlar. Herkesce kabul edilmeyi çok önemsermişim gibi geliyor onlara. Beni kabul etmelerine önem verdiğim kişilerin beni çoktan kabul ettikleri kanısındayım. Herkes beğenmiş beğenmemiş, umurumda bile değil. Doğrusunu isterseniz, ağırıma da gidiyor bir bakıma. Bana büsbütün aykırı düşen nedenlerle beğeniyorlar kitabımı. Gereğince değerlendirildiğim anlamına gelmez bu.

Soru: En başarılı kitabınız hangisi sizce?

Miller: Bunu ne zaman sorsalar *The Colossus of Maroussi* derim.

Soru: Eleştirmenlerin çoğu Cancer *diyor.*

Miller: *Cancer*'i bir daha okudum geçenlerde, sandığımdan daha iyiymiş. Sevdim de. Daha doğrusu şaşırdım. Yıllardır almamıştım elime. İyi olmasına iyi, sağlam nitelikleri de var ama *The Colossus of Maroussi* hayatımın büsbütün ayrı bir düzeyinde yazıldı. Sevinçle dolu olduğu için, sevinci anlattığı, insana sevinç aşıladığı için seviyorum onu.

Soru: Birkaç yıl önce Draco and the Ecliptic *adlı bir kitap üstünde çalışıyordunuz. Ne oldu o kitap?*

Miller: Unutuldu gitti, ama belki günün birinde tekrar ele alırım. Kendi yaşantılarımı konu ettiğim kitaplarda ne yapmak istediğimi açıklamağa çalışacaktım bu incelemede. Böylelikle, yapıtın gerçek anlamını yazarın açısından ortaya koyabilirim diye bir umuda kapılmıştım. Oysa, yazarın bakış açısı da, çeşitli bakış açılarından biri olabilir ancak. Yapıtının üstüne düşündükleri, söyledikleri, öteki düşüncelerin, seslerin uğultusu arasında kaybolup gider. Sandığı kadar iyi bilebilir mi bir yazar ne yaptığını? Bilemez bence. Uykudayken söyledikleri ve yaptıkları kendisine anlatıldığı zaman şaşkına dönen bir medyumdan farkı yoktur yazarın. ◇

ayda arel'in osmanlı konut geleneğinde tarihsel sorunlar'ı

Çağdaş Eleştiri — Osmanlı Konut Geleneğinde Tarihsel Sorunlar *başlıklı kitabınızda türk evine ilişkin geliştirilmiş olan modellere, anlayışa karşı çıkıyorsunuz. Bu anlayışı, bu modelleri değiştiriyor, şimdiye kadar kullanılan ölçütlerin pek geçerli olamayacağını oldukça tutarlı, inandırıcı kanıtlarla ortaya koyuyorsunuz. Bu incelemeyle konuya nasıl değişik bir bakış açısı getirdiniz?*

Ayda Arel — Şimdiye kadar getirilen modellere karşı çıkmıyorum. O modellerin ötesine çıkılması gerektiğine inanıyorum. Bir konuyu işlediğiniz zaman o çağın getirdiği birtakım bilgiler çerçevesinde birtakım yaklaşımlar geliştiriyorsunuz. O yaklaşımlar bir sonraki yaklaşımlara belki de gebe. Dolayısıyla benim yaklaşımım daha sonraki yaklaşımların bir eleştirisiyse o yaklaşımları da içeriyor demektir.Yani onları yutuyor ve onların ötesine gitmenin yollarını arıyor demektir.Konut sorunundan söz edeceksek konutun,mimarlığın bütünlüğü içindeki konumundan yola çıkmak gerekir. Uzun süre mimarlık tarihinin ilgisi dışında tutulmuştur konutlar. Bunun da nedenleri var: bir kere eskiden kalma konut örnekleri çok az. Arkeolojik birtakım kazılarla konutlar çıkıyor, oradan *restrüksüyonlara* gidilebiliyor ama daha yakın zamanlara ait konutlar yok, çünkü konut kalıcı olmak için yapılmış değil. Dayandığı kadar dayanır sonra değiştirilir. Konutun inşa edilebileceği alan da sınırlı. Dolayısıyla bir yenileme söz konusu. İkincisi, konutta kronolojik belirleme olayı zayıf. Kimin yaptığı da belirli değil. Böyle olunca mimarlık tarihi daha çok anıtlarla yetinmiş. Anıtsal yapının konuttan farkı ne? Anıt, amacı itibariyle söylem getiren bir yapı türüdür. Bir şeyi kanıtlamak için ve kalıcı olması için inşa edilen bir yapıdır. Söylemini duyurmak isteyen, yapı benzeri olan bir başka yapıdan değişik olmak zorundadır, ilgi çekmek zorundadır. Bu bakımdan görkemli olur, biçimsel kaygılar içine düşer. O biçim de onun bir yerde söylemi haline gelir.

Anıt, yapılışı sırasında bir söylem içinde tutulup ortaya konur. Ya da zamanla o söylemi edinir. Cami belirli bir ideolojinin ürünüdür. Kollektif bir anlamı vardır. Küçük camidir en azından, biçimini daha büyük anıtlardan, daha büyük camilerden alır ve kalmak üzere yapılır.

Ç.E — *Kalıcılığı, süregelmesi, gerecin seçkinliği dışında anıtların daha başka ayırıcı özellikleri yok mu?*

A.A. — Gerek anıtta, gerek sıradan mimaride birtakım değişim noktaları kabul etmek gerekiyor. Sanayileşme öncesiyle, sonrası değişiyor. Sanayileşme öncesiyle sıradan insan egemen ideolojiye katlanıyor, onun içinde özümleniyor, ama onun ortağı olmuyor. Sanayileşmeden sonra ortak oluyor ve sanayileşme yeni bir ideolojik boyutla geliyor. Yani değişim boyutu, sürekli değişiklik yapmak. Tüketim yapmak, tüketimi hızlandırmak çağımızın bir özelliği ama, benim incelediğim konu sanayileşme dönemine ve onun getirdiği değişiklik modalitesine kadar olan dönemin, konut mimarisini kapsıyor. Sanayileşme öncesinde anıtsal mimariyle, sıradan mimari arasında değişik bir

zaman anlayışı söz konusu. Zamanı, zamanın hızını değişim hızıyla ölçeceksek, sıradan mimarlığın değişimi çok ağırdır, anıtsal mimarlığın değişim hızı da çoktur. Bu önemli bir değişme olmayabilir ama, değişik bir görüntüyle ortaya çıkmak, mimarlığın içinde olan, onun temeli olan, belkemiği olan bir amaçtır.

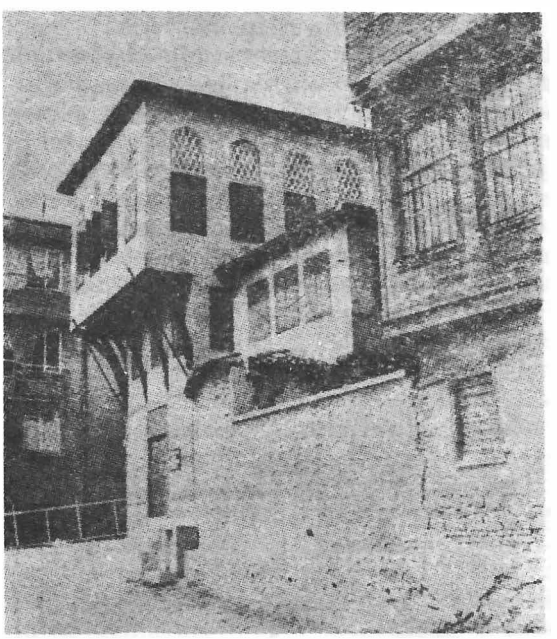
Ç.E. — *Kişiliği olma ve kişiliği gösterme gücü o zamanlar yalnız bir krala aitti. Egemen güçler kişilik sahibi olabiliyor. Halk sıradan. Bu nedenle onlar için ayrı bir mimara gerek yok. Onlara gelenek mimarı diyebileceğimiz bir yaratıcı yeter. Bizim geleneksel türk evinin sistemi nedir? Örneğin bu geleneksel evde gereksinimi aşan bir şey var mı? Yalnız günlük gereksinmelere göre mi düzenlenmiş? Merkezi nedir? Bu evi başka evlerden ayıran ya da başka evlerle birleştiren ana tipolojiyi verebilir misiniz?*

A.A. — O tipolojiye varmak için bir çözümlemeye başvurdum. Bu tanımı kesinlikle getirdiğime ben emin değilim. İki sorunla karşı karşıya kaldım. Bir kere geleneksel türk evi diye tanımlanan bir şey var. Balkanlar'da, bir de Anadolu'nun büyük bir kısmında bulunan, safranbolu evi görünümünde hâlâ karşımıza çıkan eve türk evi deniliyor. Niye türk evi? bu gerçekten de türk evi mi? Bu gerçekten tipik bir ev mi? Özgün bir ev mi? Günlük gereksinmelerin ötesinde birtakım gereksinmelere de yanıt veriyor mu? Türk kültürüne ilişkin bazı özellikler taşıyorsa, o zaman belki türk evi olarak tanımlanabiliyor. XVII. yy'dan önceki örnekler elimizde yok. Bilinen eski örnekler XVII. yy'ın sonuna ait. XX. yy'ın başına kadar bu tür evler yapılmış, ama XIX.yy'ın ilk yıllarında bunun yanı sıra başka bir ev türü ortaya çıkmıştır. Özellikle başkentte. Fakat başkente yakın olan yani egemenliğe katılan başka çevrelerin taşradaki evlerinde de bir değişim gözlemlenir. Balkanlar ve Anadolu'nun bir kısmı diyoruz. Bu Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde kalan coğrafi bir alan ama tümü değil, yani Anadolu'nun doğusuna gidildiğinde başka bir ev tipi ortaya çıkıyor. Güneydoğuya inildiğinde yine başka bir ev tipi, kıyılarda hattâ iç bölgelerde bile değişik evler olabiliyor. Yani osmanlı mülkünün her tarafında tipik türk evi yok. Ev olayına biraz daha dikkatle eğildiğimiz zaman köyle kasaba arasında ya da taşra ile kent arasında bazı farklılaşmalar ortaya çıkıyor. Yani köy evi kasabada gördüğümüz ve genel türk evi tanımına giren evin dışında. Yani kısaca türk evi dediğimiz tek bir ev tipi yok. Ama en çok üstünde durulan bir tip var. Bu tip özgün bir tip olduğu için türk evi deniliyor. Yani doğuya, batıya gittiğimiz zaman oradaki konut tipinin başka kültür çevreleriyle akrabalığı ortaya çıkmıştır. Ama bu bölgedeki tip başka bölgelerde pek yok. O zaman deniyor ki kimilerinin bu eve türk evi demesinin nedeni o. Ama belki o osmanlı ev tipolojisi içinde özgün olan bir tiptir. Önce osmanlı evi diyelim. Sonra gerçekten bunun etnik kalıtımsal bir türklüğü varsa bunu da bir araştıralım. Bunu anlayabilmek için Osmanlı İmparatorluğu'na gelene kadar olan dönemde islâm olayına bakmak gerek, çünkü Osmanlı nüfus yoğunluğunun bir bileşim olduğunu biliyoruz. Yani Türkler Anadolu'ya geldiği zaman burada oturan başka halklar varsa bunların etnik, dinsel bazı özelliklerini korumuşlardır. Millet olmuşlardır. Bir kısmı da müslüman olup Türkler'le karışmışlardır. Onların bir katkısı yok mudur? Bu bir. İkincisi Türkler Orta Asya'dan dura dura Anadolu'ya gelinceye kadar birtakım yerlerde yurt tutmuşlar, hattâ islâm aşamasına geçmişler, hattâ erken dönemlerde de birtakım türk topluluklarının yerleşik duruma geçtiklerini biliyoruz. Ama Anadolu'ya gelenlerin hepsi yerleşik değil. Anadolu'da biliyoruz ki Türk yoğunluğu daha çok; Türkmen yoğunluğu yani yerleşik çevrelerden gelenler belki birtakım şehirlere yerleşiyor fakat onlar daha önce birtakım özellikler almışlardır. Buna karşılık etnik, kültürel bir saflığı koruyan çevreler daha çok göçer ya da yarıgöçer durumda bulunan türkmen toplulukları. O zaman diyoruz ki bu kişilerin mekân kullanma alışkanlıkları göçerlikten yerleşikliğe geçiş modaliteleri acaba bu özgün osmanlı evini etkilemiş midir? O evin oluşumunda katkıları olmuş mudur? Onu araştırmak istedim. Bir taraftan tarihsel boyutuna bakmak, bir taraftan da bu evin özgün olan yerlerini ortaya çıkarmak için evin çözümlemesini yapmak gerekir. Bu evin çözümlemesini yapanlar olmuş, planimetrik düzeydeki birtakım tipolojileri denemişler. Başka bir deyişle iki boyutta mekânların

eklemlenmesi olayının tipolojisini yapmışlar. Bizdeki evlerde, genellikle hayat adını alan, sofalar vardır, odalar vardır. Sofalar başlangıçta dışa açıktır, gitgide kapanır ve ortaya çekilir. Ev kapalı, merkezî bir biçime bürünür. Başlarda bu evlerde, kırsal ekonominin gereği olarak, tüm odalar açık bir yaşam alanı olan, bağlantı alanı olan hayata açılır. Ancak zamanla kentleşme, kentleşmenin getirdiği yaşama biçimleri yoğunlaşıp geliştikçe bu evler kendi içlerine kapanmaya başlamıştır. Dışa açık hayat yerine iç sofa düzenine geçilmiştir. Böylece son dönem osmanlı konağı olan "Karnıyarık" tipi eve gelinmiştir. Tipolojik olan kat üst kattır. Başka katlar üst kat kadar tipik değildir, dolayısıyla bir tipolojiye konu olamazlar.

Ç.E. — *Bu değişimleri XVII. yy'dan başlayarak mı ele almalıyız yoksa daha öncesinden mi?*

A.A. — XVII.yy. öncesine ait konut mimarisinden bugüne arta kalan şeyler sadece sultanların yapmış oldukları köşklerdir. O köşklerin de sıradan konut mimarisiyle benzer yanları olması gerek hiç olmazsa, yaşama biçimi çok farklı olmadığı için. Onlarda da örneğin çok büyük alan kaplayan sofalar var. Bir de kışlık kısımları var yani yazlık ve kışlık kısımları ayrılıyor. O zaman diyoruz ki bu hayat kısmı, bugünkü evin balkonunun olduğu gibi dışa doğru bir uzantı değil, fakat evin yazın yaşanılan bir kısmıdır. Yani burada aynı evin içinde yaylak, kışlak olayı, evde göç olayı söz konusu. Zamanla bu değişiyor, hayat önemini kaybediyor ya da



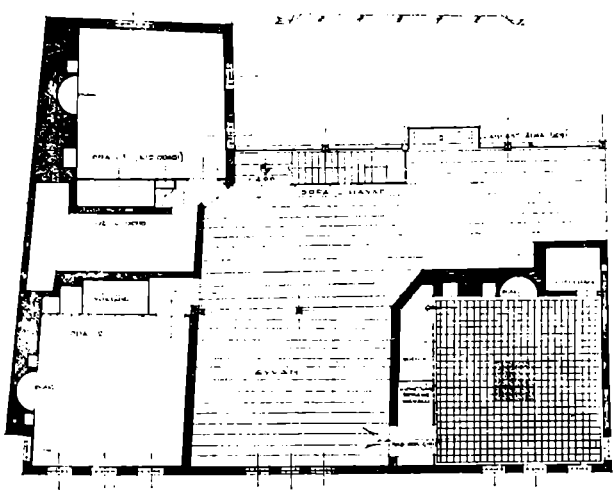
Başoda / ev, başkat / zemin kat karşıtlığının vurgulandığı bir örnek

kentte yaşama koşulları değişiyor. Böylelikle evin mekânsal örgütünde birtakım ilkeler ortaya çıkıyor. Bir tanesi "fevkanelik ilkesi" dediğimiz şey: evin askıya, yukarıya alınması yani topraktan kurtulması, ikincisi evdeki açık/kapalı kısımlar arasındaki karşıtlık. Bu karşıtlık bir önceki ilkenin yukarı/aşağı karşıtlığıyla çakışıyor. Çünkü oturulan katta bile belli bir yere önem verilmek istendiği zaman o yere hiç olmazsa bir basamakla çıkılıyor. Yani çok dolaylı bir şekilde bir mekânsal değişme, farklılaşma ve dolayısıyla bir hiyerarşi ortaya çıkıyor. Bu çözümlemede dikkati çeken bir şey daha var. O da başoda. Başoda öteki odaların daha süslü bir benzeri değilmiş gibi geldi bana. Yani başodanın bir özelliği var. Mutlaka evden dışarıya taşınlıyor. Daha çok pencere odaya açılıyor. Sanki evden kopmak istermiş gibi bir görüntüsü var. Yani evde bir ayrıcalığı olan ve o ayrıcalığı biçimsel şekilde vurgulanan bir yer: değişik konumda bir yer. Bütün odalar birleşikken başodayı ayrı tutma eğilimi de var. Bitişik odalardan birbirine geçilmiyor, türk evinin bir özelliği de bu. Odalardan hayata çıkılıyor ya da ortada sofa varsa sofaya çıkılıyor. Osmanlı evi tipolojisini benimseyen Balkan ülkelerine gittiğimizde, Gayrı Müslimlerin evlerini dolaştığımızda bu ilkeye uyulmadığını gözlemliyoruz. Oysa osmanlı evinde yüzde 90 odalardan birbirine geçilmez, odalardan hayata çıkılır. Böylece başodanın özerk ve özgün konumu var. Terminolojiye baktığımız zaman hayat, sergâh, sofa aynı anlamda kullanılıyor. Oysa sofayla hayat aynı şey değil. Yani ortada odaları bağlayan bir dü-

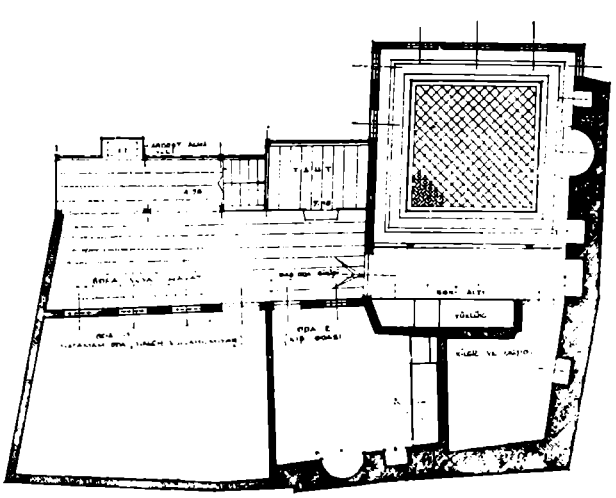
ğüm noktası olan sofa, evlerin açıldığı kendisi de dış mekâna açılan hayattan farklı bir şey. Hayatla sofayı birbirinden ayırt etmek gerek. Gene çeşitli örneklere baktığımızda gerek Sedat Hakkı, gerekse onun yolundan giden kişilerin ortaya koydukları başkent tipolojisinin genel bir kural olmadığını görüyoruz. Oda sayısı arttığında ya da bazı yerlerde böyle bir tipolojinin olmadığını gözlemliyoruz. Odalar son derece serbest bir biçimde kullanılıyor. Odalar çoğaldığı zaman Sedat Hakkı tipolojisi ya da onun yolundan gidenlerin saptadığı ev tipi, açık sofalı ev dedikleri tip. Bunun avlusu var, etrafındaki müştemilat var. Bütün bu odaların, hayatın, bunlara eklenen dış köşklerin hepsinin aynı yatay düzlem üzerinde olmadıkları görülür. Dolayısıyla salt planimetriye dayalı bir tipoloji çok geçerli değil. Odaları kapalı bir birim olarak kabul edersek, odadan yarı ortaklığı olan bir alana geçiş, odadan daha dış mekâna geçişte bir kademelenme söz konusu.

Ç.E. — *Belki de orada bir yinelenme olmuyor mu? Gereksinim çok. Yeni bir çocuk geldikçe, evin yanına bir şey daha ekleniyor. Bu, o planimetrinin yinelendiğini göstermez mi?*

A.A. — Sedat Hakkı ve başkaları bu yinelenmeleri birtakım yasalara ve kurallara bağlıyor. Bu yasalarla açık evden bir merkezî eve geçiliyor. Birbirine eklenme de benim karşıtlıklar dediğim ikili prensiplerle yapılıyor: açık/kapalı; yukarı/aşağı. Her mekân bir başka mekâna göre içeri / dışarı oluyor. Hayat avluya göre içeridir, fakat odaya göre dışarıdır. Bazen iki odanın arasına elvan denen bir şey getiriliyor. Bu elvan hayata göre içeridir, fakat odaya göre dışarıdır. İkili karşıtlıklar başka boyutlara ulaşıyor. Başoda, öbür odalardan biraz kopuk olduğu için, öbür odalara göre içeri ya da dışarı olabiliyor. Aynı şekilde evin oturulan kısımları ile alt kısımları arasında uç durumlar var. Zamanla bir orta kat geliyor. Kışlık kat, asma kat. Üst kat ile orta kat arasındaki zıtlık, deminki gibi bir karşıtlık oluşturuyor. Bunun temelinde bir içeri/dışarı karşıtlığı var. Hangi istemden, hangi alışkanlıktan, hangi özlemden geliyor? Bunu araştırmak gerekiyor. Bir başka şey daha dikkatimi çekti. Orta sofalı, karmıyarık denilen İstanbul konağı bu gelişimin son aşaması olamaz. Çünkü orta sofalı plan osmanlı mimarisinin hattâ türk mimarisinin ötedenberi bildiği bir şeydir. Orta sofalı konut mimarisi Horasan'da başlıyor. VI.,VII., VIII. yy'larda var. Bu orta sofa Anadolu'ya geliyor. İslâm'la ilgili tarikat, tekke yapısı oluyor. Başka yerlerde görülmeyen bir kapalı medrese tipi oluyor. Ancak Anadolu Selçukluları'nda görüyoruz bunu. Derken osmanlı döneminin çok işlevli bir cami tipinin, yani içinde oturulan,



Kütahya, Hacı Efendi evi, başkat planı



Kütahya, İsmail Hacı Çakır evi, başkat planı

sivil işlevleri barındıran yapı tipinin özelliği oluyor. Bilinen en eski anıtsal konut örneği Çinili Köşk'tür. Sedat Hakkı der ki: "Çinili Köşk Osmanlı yapı modeline göre yapılmış bir köşk değil. Bu timur mimarisinin geliştirdiği bir yapıdır. Horasan'dan çıkmış ve burada geliştirilmiştir. Bu dışardan ithal edilmiş olan bir köşk tipidir."Ama böyle bir tipin seçilmesi, ithal edilmesi için bir yatkınlık olması gerekir. Her ne kadar yapı, bazı özellikleriyle, timur mimarisini yansıtıyorsa da, bunu İstanbul'a getiren istem, bunu kolaylıkla kullanabilme özelliği, bir şeyin göstergesi oluyor. Dolayısıyla diyelim ki bu orta sofalı yapı tipi daha çok taşrada gördüğümüz, anadolu evinin geçirdiği evrimin son aşaması değil. Kılık değiştirerek egemen çevrelerin yaşadığı yerlerde, bir üst yapı kültür modeli olarak istanbul konağı planimetrisini etkilemiş olan bir türdür. Bunun taşraya geçmesi, istanbul modelinin taşra tarafından benimsenmesi süreci içinde oluyor. Çünkü karnıyarık tipini Anadolu'da yalnızca eşraf,derebeyi,ayan evinde, ağaların evinde görüyoruz. Sıradan insanın evinde görmüyoruz. Ama o evlerde barok süslemeler gibi ancak İstanbul' dan ithal edilebilen başka şeyler de görüyoruz. O adam, İstanbul' un merkezî erkini taşrada gasp etmiş ve onu kullanan adamdır, bu niteliğiyle istanbul yaşayışının bir modeli, istanbul kültürünün gasp ettiği sosyal ve kültürel yapının göstergesidir. Bu nedenle istanbul modeli ev yapıyor. Bunun çok yanlış olduğunu sanmıyorum çünkü Yunanistan'da, Bulgaristan'da hattâ İstanbul'da XVIII.yy'ın şartlarında güçlenen, kendi milleti için eşraf olan,hem ekonomik özerklik kazanan, hem idari özerklik kazanan hem de, bir yerden sonra siyasi rol oynamaya başlayan, bağımsızlık hareketlerini finanse eden,gayrı müslim burjuvazisinin benimsediği ev tipi de odur. O arada bir egemenlik modelinin çok dolaylı olarak mimarlıkta, yaşama çevresinde özümsendiğini görüyoruz. Bunu böylece ortaya koyduktan sonra bunun doğruluğunu tarihsel veriler ışığında sınamak istiyoruz ve bunu yapmak için de birtakım tarihsel verileri göz önünde bulundurmamız gerekiyor, bunlar nelerdir? Bunlar Türkler'in Anadolu'ya gelişinden önceki, Türkler'in bulabilmiş olduğu Anadolu'nun yerli mimarisi, köy mimarisi, taşra mimarisi ve kent mimarisi. İkincisi, bu mimarinin oraya gelip de yerleşikliğe geçen ya da doğrudan doğruya yerleşik olan Türkler tarafından benimsenip benimsenmediğini, kullanılıp kullanılmadığını öğrenmek gerekmiştir. Bunun ötesinde Anadolu'ya gelmeden önce Türkler'in yerleşik olarak yaşadıkları yerlerde nasıl bir mimarlık vardı? XVII.yy'dan daha eski kitaplarda yetkin açıklamalar var mı, yok mu? Buna da bakmak gerekti. Aynı zamanda terminoloji için birtakım sözcüklere bakmak gerekti. Türkler acaba iskân olayını başlattıkları zaman başka yerlerde ya da Anadolu'da bu iskânın nesnesi olan ev hakkında yazmışlar mıydı ya da bu kitapta o evle ilgili bilgiler var mı? Bu ipuçları bizi osmanlı ya da türk tipi olarak tanımlanan eve götürebiliyor mu? Ortaya şöyle bir şey çıkıyor: fevkanelik ilkesi, Asya'da, Uygurlar'da var: kule ve onun üzerine yerleşen köşk. Eski ortaçağ afgan mimarisinde var ve Türkler orada yaşamışlar. Azerbaycan bölgesinde bunu bulabiliyoruz. Selçuk köşklerinde buluyoruz. Bir de erken osmanlı kasırlarında buluyoruz. Oturulan yer, köşk, kasır, tamamen boş tutulan bir zemin katın üzerinde yükseltilmiştir. Balkanlar'da da buluyoruz bunu. Arnavutlar'da kulay diye bir şey var. Bizans'ta da böyle bir şey var. Bu savunma gereksiniminin getirdiği bir şey. Ortaçağın koşulları içinde. Dolayısıyla Türkler bunu Anadolu ya da Balkan kulelerinden almışlardır, diyemeyiz. Fakat böyle yukarıya, askıya alınmış ev tipi vardı ve bunu mutlaka tanıyorlardı. Buna karşılık konstrüksiyon yöntemlerinde kullanılan malzemede yerel kalındığı kanısındayım. Bu yerellik ilkesinden yararlanarak köylerdeki yapıları inceleyip Anadolu'nun ilk çağına ait birtakım konut biçimlerinin günümüze kadar korunduğunu görüyoruz. Osmanlı devrinde korunduğunu da söyleyebiliriz. Buna karşın kasabaya, kente, başkente geçilince karışım çok artıyor. Ama istanbul konutları, paşa, vezir, sultan kasırlarının dışındakiler, daha çok ahşap. Anadolu'da çatkı konstrüksiyonun belli bir bölgedeki türk evlerinde olduğunu biliyoruz. Hattâ daha eski neolitik dönemde başlayan konstrüksiyon yöntemi Frigler'de vardı. Bu büyük bir olasılıkla yaşamaya devam etmiştir. Bu çevreye uyum sorunudur. Malzemeyi kullanma sorunudur. Bir de deprem koşullarına, iklim koşullarına uygunluk getirdiği için, oradaki yerli usta da bunu yapmayı bildiği için, alışılmış modeli bırakıp başka bir model getirmesi pek düşünülemez. Tarihsel veriler derken deşmeye çalıştığımız konulardan biri şu: Anadolu'ya göçen Türkmen, yerleşikliğe geçtiği zaman evini nasıl yapmıştır? Kendine özgü bir ev mi ortaya koymuştur? Ya da mevcut ev modelini mi benimsemiştir? Bir uyarlama mı yapmıştır? Bu konuda çok şey bilinmiyor. Fakat

örneğin Anadolu'ya gelen Türkmen'in yaşayışına ve kültürüne çok yakın olan uzbek çevrelerinde yakın çağlarda, XIX. ve XX. yy. başlarında, yapılan gözlemler var. Orada yerleşikliğe geçildiği zaman bile simgesel olarak çadırdan, otağdan vazgeçilmediğini gözlemlemekteyiz. Yani evin içine, avlusuna ya da elvana konuğunu ağırladığı bir çadır dikiyor. Ve otağ osmanlı hükümdarlık çevrelerinde çok uzun bir süre egemenlik simgesi olarak yaşayagelmiştir. Otağ-ı hümayun, uzun zaman osmanlı ailesinin egemenlik simgesi olarak korunmuştur, yaşatılmıştır.

Ç.E. — *Durumu bir daha netleştirelim. Sizin görüşünüze göre çeşitli etkenlerin yanı sıra, çadır yaşamının göçebe olmayan eve taşınması mı söz konusu?*

A.A. — Öyle bir unsur var. Yerel konut mimarlığından alınmıştır. Malzeme, inşaat biçimi önemli değil. Fakat onun içine oturan, bir de anadolu kültür bileşiminin bir öğesi olan, yerleşikliğe geçen Türk'ün getirdiği bir şey var. Çünkü bu onun kültürel dünyasının bir parçasıdır. Ondan da kolay kolay vazgeçmez. XIX. yy'a varıncaya kadar bir otağ-ı hümayun olayının bulunması ve bunun bir egemenlik simgesi olarak padişahlık çevrelerinde yaşatılmasının yanı sıra osmanlı anıtsal konut iskân mimarisinde bir motif daha var: köşk motifi. Köşk motifi nedir? Evden ya da başka bir yapıdan bağımsız, genelde yükseltilmiş bir görünümde yer alabilen, kısmen açık, üstü örtülü bir oturma mahallidir. Birtakım betimlemelere bakıyoruz: Edirne'de, İstanbul'da, en eski dönemlerde, konaklarda ya da bahçe içindeki köşklerin yanında bağımsız bir köşk vardır ve bu bir konuk odasıdır. Bugün Safranbolu'ya gidiyoruz, bazı eşraf evinde, evden bağımsız divanhane adında bölümler var. Sonra bakıyoruz kasırlara hattâ evlere bağlı fakat evle büsbütün bütünleşmeyen divanhaneler var. İlk bağımsız ve açık köşklere baktığımız zaman, bu köşklerle otağ düzeni arasında bazı paralellikler var. Birtakım minyatürlerde sultan ve çevresindekiler çadırda görülüyor. Çadırın çevresinde de sokak denen bir şey bulunuyor. Yerleşim de rastlantısal değil, belli kuralları var. Bu çadır bir yerden sonra fevkani olmuştur. Direkler üstünde yükseltilmiş sayeban var, ama kumaştan. Bir başka minyatüre bakıyorsunuz çadır biçimindeki sayeban, bir ahşap köşke dönüşmüş. Yine aynı düğüne ait bir başka minyatürde köşk, yerden yükseltilmiş ve kapatılmıştır. O köşkün benzerini evin bahçesinde bulabiliyorsunuz, ya da cihannüma oluyor, evlerin tepesine çıkıyor. Ya da hayatın sergihan (arka bahçeye uzanan ve yazın oturulan) kısmında direkler üstünde yükseltilmiş ve tıpkı sultanın oturduğu bölgede olduğu gibi açık fakat hayattan ayrı, eve bitişmiş bir divanhane geliyor. Zamanla bu divanhane kapatılıyor. Benim görüşüme göre direkt bir geçiş değildir bu. Çok yavaş bir evrimin sonucu olmuştur ama bu ulusal konuk evi olayı göçer yaşamın bir parçası. Ve o terkedilmiş.

Ç.E. — *Ama bu çok büyük bir iddia. Bu İslâm'la ilgili değil mi? Yandaki köşklerin hepsi eve erkek sokmamak için değil mi?*

A.A. — Ama bazı şeyler çakışıyor. Diyelim ki bir öğe değişik bir kültür düzenine geçtiğimiz zaman o yeni kültür düzenine uyabiliyorsa, onun içinde yaşayabiliyorsa o saklanıyor. Zaten vazgeçmek istemediği şeyi yeni koşullara uyarlıyor. Erkeğin selamlık olayı, konuk evi olayıyla pekâlâ çakışabiliyor. Dolayısıyla köşkün bağımsız, özerk yapısı belki selamlık gereksiniminden gelen bir şeydir ama, onun aldığı biçimi bildiği bir şekilde kullanacaktır. Ya da bildiği biçimlerin bazı tortularını, alışkanlığı olduğu için, zevki bunu gerektirdiği için oraya koyacaktır. İncili köşk, Yalı köşkü yapılış, kuruluş itibariyle, o zamanın anlayışına göre otağ biçiminde yapılmıştır. Köşk, otağ-ı hümayuna benzetiliyor, konuk odası biraz daha süslü. Yani o biçimsel alışkanlıklar yerini bulabiliyor. Burada bir çakışma söz konusu. Böyle geçişlerin olması kültürel bir özlemin, kültürel bir bağlılığın gereği olan bir şeydir. Böylece yerel tortuların yanında türk kültürünün değişiklik geçirmiş tortusu da yer almaktadır. Dolayısıyla hangisi hangi zamanda olmuştur bunu söylemek kolay değil. Çadır düzeninden elbette ki birdenbire yerleşik düzene geçilmemiştir. Yerleşim düzeni alışkanlık üzerine kurulmuştur. Örneğin oturduğumuz evden başka bir eve taşınacak olsak, evimizi yine eskisine benzer biçimde düzenleriz. Çocuğumuz da başka bir eve geçtiğinde evini baba evinde gördüğü gibi düzenler. Formların tortu olarak başka bir şeyin içinde özümlenmesi yasası belki budur. Yoksa bunlar etnik, ırkçı bir görüşle söylenmiş şeyler değil.

Ç.E. — *Demek ki o çadır düzeninin ekonomik yaşama koşulları değiştiği için yerleşik düzene geçiliyor. Göçebe düzendeki çadırın işlevi o göçebe düzene tümüyle ait değil. Eve geçildiği zaman o işlev bu kez oraya aktarılıyor, bu nasıl oluyor?*

A.A. — Bazı bilim adamlarına göre oda sözcüğü Karahanlılar zamanında otağ sözcüğünden gelme. Yani otağ baş çadır ise, bunun özel bir kullanımı vardı.

Konuğun alındığı odaya, o mekânsal birime, genellikle otağ deniyor.

Ç.E. — *Çadır düzeninden yerleşik düzene geçildiğinde, dolayısıyla yaşama biçimi değiştiğinde, niçin başka bir sistemin parçası olan çadır, başka bir sistemin parçası olan eve taşınıyor?*

A.A. — Bir yaşama biçiminden, başka bir yaşama biçimine geçtiğimiz zaman o yaşama biçimine uymayan alışkanlıklarımızdan da caymak zorundayız. Ama bir yaşam biçiminden yeni yaşam düzenine geçirebildiğimiz, ona uyarlayabildiğimiz alışkanlıklarımız varsa, onları koruyoruz. Bir örnek vereyim: Trabzon Teknik Üniversitesi'nin lojmanları vardı. Onların zemin katlarındaki dairelerin memurlara tahsisine karar verilmişti. Memurlar o apartmana yerleştikten sonra benim gördüğüm bir şey var: on-on beş çift ayakkabı kapının dışında. Sahanlıkta adım atamıyorsunuz. Kapıdan merdivene bir uçuş yapmak zorunda kalıyorsunuz ayakkabıların yüzünden. Kapı da aralık, içerisi gözüküyor. Adam, oturma odasına batılı tarzda koltuklar, sehpalar, masalar koymuş, hepsinin üzerine bir kılıf geçirmiş. Bütün aile yerde bağdaş kurmuş, siniden yemek yiyor. Olay bu.

Ç.E. — *Dört kişilik bir aile iki odalı bir yerde oturuyor. En büyük odayı ayırıyor. Orayı, ancak misafir geldiği zaman kullanıyorlar...*

A.A. — Ayırmak mümkünse ayırıyorlar. Ama bunun mümkün olmadığı durumlar var. Başoda genelde en çok penceresi olan oda. Kış alışkanlığı oradan geliyor. Yerden yükseltilmiştir, dışa bakar yani dışla ilişkinin kurulduğu odadır, çok süslüdür. Her zaman kullanılan bir yer değildir.

Ç.E. — *Bu şimdi türk evinin özelliği mi, yoksa bir göçmen toplumun yerleşme özelliği mi? Diyelim ki a,b,c,d,a öğe var. Osmanlı evi bunların arasında belirli bir kombinezonu yaparak ortaya çıkmış bir karma ev mi?*

A.A. — Türk evi dendiği zaman ne anlıyorsunuz? Yani bir Osmanlı İmparatorluğu içinde, Osmanlı İmparatorluğu zamanında yapılan bir ev tipine türk diyorsanız, bu şu demektir: yalnız Türkler bunun içinde yaşıyor. Bakıyorsunuz ki hayır, Bulgar'ı, Rum'u, Ermeni'si bu evi kullanıyor. Türk evi demek için osmanlı kültürü söz konusudur. Osmanlı tarih dönemi içinde olan bir ev bu. Osmanlı İmparatorluğu'nun son devrine ait örneklerini bildiğimiz bu eve türk evi diyebilmemiz için, daha önce yani türk kültür tarihi içinde sürekliliği olan, bir gelişimin, bir oluşumun Anadolu'daki son aşaması olması gerek.

Ç.E. — *Yani o eve önceden türk evi diyoruz ve ne olduğunu mu araştırıyoruz? Yoksa araştırdıktan sonra türk evidir ya da değildir mi diyeceğiz?*

A.A. — Hayır benim söylediğim şu: bu ev bir osmanlı evidir. Bu osmanlı evi birbirinden farklı, fakat birbiriyle uyum yapmış olan kültürel öğelerden oluştuğu gibi, bu uyum olayını biz evde de görebiliyoruz yani türk kültürü dediğimiz bileşimin öğelerini bir madde kültürü ürünü olan evde bulabiliyoruz. Bu öğelerden biri etnik kalıtımsal türk öğesidir. Çünkü Türkler de bu evde oturmuşlardır. Kendi kültür alışkanlıklarını, beklentilerini sembolizmlerini getirmişlerdir. Fakat burada bir osmanlı evi var: şimdiye kadar bu evin alışılagelmiş bir çözümleme yöntemi vardı. Bu yöntem geçerli değil diyorum. Bu eve başka türlü yaklaşmak, başka bir çözümleme yöntemi getirmek gerekir. Konut mimarisiyle, anıtsal mimariye mimarlık tarihinin yaklaşımı değişiktir. Daha doğrusu mimarlık tarihi konut mimarisine pek yaklaşmamıştır. Konut mimarisinin koşulları anıtsal mimariden ayrıysa, konut mimarisine biz nasıl bakacağız? Nasıl bir yöntem geliştireceğiz? Bunu tarihsel çerçeve içinde incelemek için bu soruna yaklaştım. Sonuca ulaşmaya çalışırken benim yaslandığım bir adam vardır: Rapoport. Mimar, antropolog bir adamdır. Konut mimarisinin çevre koşullarının ürünü olduğunu söylerler, oysa adam çeşitli kültür çevrelerinden verdiği örneklerde bunun büsbütün böyle olmadığını, bazen çevre koşullarına ters düşen evlerin ortaya çıkabileceğini ortaya koymuştur. Bunun nedenini araştırdığı zaman da, burada kültürel bir birikimin, kültürel bir bakışın oluşturucu rolü olduğunu saptamıştır. Ben de Rapoport'a yaslanıp bu çözümlemede türk kültürünün oluşturucu rolünün ne olabileceğini ya da bu kültürün bileşenlerinin her birinin bu evin oluşumundaki yönlendirici rolünün ne olduğunu ortaya çıkarmaya çalıştım. Fakat bu sonuçla ya da erekle ilgili son sözüm kesin değildir çünkü bilinmeyenler, tarihsel eksikler çoktur. Bu şekilde yaklaşılırsa, daha çok tarihsel bilgi derlenirse belki daha sağlıklı sonuçlara ulaşılabilir, bunu da benden başkaları yapacaklardır. Sözümü bitirirken kitabın adına dikkatinizi çekeceğim: Osmanlı Konut Geleneği değil, *Osmanlı Konut Geleneğinde Tarihsel Sorunlar*. Yani sorunsal nasıl konabilir ve bu sorunsala nasıl yaklaşılabilir? Temel amacım budur ve bunun ötesinde başka bir şey aramamak gerekir. ◇

romancının fendi

Tarık Dursun K.

YAZARLARIN romanlarını, hikâyelerini ya da öbür düzyazılarını nasıl yazdıkları üstüne dergilerde, gazetelerde türlü konuşmalar yayınlanmıştır; bazı bazı, yazarların kendileri de konu edinmişlerdir bunu, anlatmışlardır. Hemingway'le ilgili olanını hele, hiç unutmuyorum. Hem oturarak, hem de ayakta yazarmış romanlarını, hikâyelerini. Hemingway'e göre; insan "bir makine gibi hızlı konuştuğundan", yazdıklarında sıra konuşmalara geldi mi, Hemingway, alırmış kâğıdı, takarmış daktilosuna, başlarmış yazmaya takır takır. Tıpkı insanın konuşmasına, konuşma hızına eş hızlılıkta makine gibi yazarmış.Sıra yazarın anlatımına geldi mi, "iş değişir o zaman," diyor. "Daktiloyu bir yana bırakırım, otururum masamın başına, dura dinlene, ağır ağır yazarım. Doğa gibi... Doğa da hızlı değişmez, belirli bir süreç yaşanır değişim için. Konuşma hızına yetişebilmek amacıyla daktiloda ayakta dikilir, öyle yazarım. Berikinde yazarın oturması gerekir. Oturması ve düşünmesi... Oturmadan düşünme gücü, insanda yalnızca hapisanede volta attığı sırada oluşur."

BUGÜNE DEK sormuşlardır da ben mi görüp okumamışım, bilemiyorum. Hep yazarlarla kahramanları arasındaki ilişkiyi merak etmişimdir. Kuşkusuz, arada bir etkilenme, bir etkileme vardır; hattâ buna bir de çekişme de vardır'ı da ekleyebiliriz.

Hikâyede olduğunu, olabildiğini pek varsaymıyorum bunun. Çünkü hikâye yazarda bir bütün olarak tasarlanır, biçimlenir, olgunlaşır ve sonra kâğıda dökülür. Küçük, önemliliği hiçbir zaman yeniden yazımını gerektirmeyecek bir değişikliğe pek uğramaz, uğratılmaz.

Roman için aynı şeyler söylenemez. Boyutlarının genişliği, kahramanlara yüklenen görevler, sürdürücülük·sorumlulukları, değişkenlikler, yer ve zaman aktarmaları, beklenmedik olgular bazı **hal**lerde romancıya ipin ucunu kaçırtabilir pekâlâ.

Romancı nasıl çalışır; yani, nasıl yazar romanını romancı? Hemingway örneğindeki gibi ayakta ya da oturarak yazarmış'ı geçiniz. O, o yazarın yazma özelliklerinden biridir. Sözgelişi, Nurullah Ataç da yatağında bağdaş kurur, daktilosunu bir yastığa, o yastığı da dizlerinin üstüne koyar, yazılarını öyle yazarmış. Balzac'ın sıcak suyla doldurduğu banyosuna girip o koca koca ciltlere sığmayan romanlarını küvetlerde yazdığı ballandıra ballandıra söylenir.

Hayır, benim demek istediğim başka. Şunu demelere getiriyorum; roman, yazarının kafasında önce kurulur. Kaba çizgilerledir bu,sonraları aralardaki boşluklar yavaş yavaş kapatılmaya başlar yazar tarafından. Boşluklar doldurulur, kahramanlar ortaya çıkar ve olaylar dizisinde hepsi yerlerini alırlar.

Ama daha **incelmiş** sayılmaz işler. Her şey kabadır, **kalın**dır, **inceltilmemiş**tir. Kahramanlar da yerlerine tam anlamıyla oturmamışlardır. Yükümlülükleri yine tam olarak saptanmamıştır.

SÖYLE diyelim; ben bu yazıya oturduğumda yazmayı sürdürdüğüm bir romanım vardı. Adını **Kurşun Ata Ata Biter** koydumdu. Konu tasarımı epeyi eskidir. Yazmaya fırsat bulamadım da ondan mı bugüne kaldı? Hayır, bir yazar için yazma fırsatı her zaman bulunur. Yoksa bile yazar yaratır. Bunun bir tek zorunluluğu vardır; yazma sırasının

Nurullah Ataç

gelmiş ya da gelmemiş olması.

"Kurşun Ata Ata Biter", bir kasaba romanıdır. Bu kez sınıra yakın bir kasabayı **mekân** diye seçtim. İnsanların büyük çoğunluğu kaçakçılıktan ekmeklerini çıkarmaktadır. Ekilecek biçilecek toprakları yoktur. Varsa bile mayınlanmıştır, bu kez de kime kimseye bir yararı yoktur.

Şunu kararlaştırdım daha başlarda: "Kurşun Ata Ata Biter"de, bana özgü olgular ve tipler kesinlikle olacaktır. Yani, erkekler arası bir dostluğun destansılığı, yanı sıra da bir türlü vazgeçemediğim bir kadın orospu tipi, toplumun dışladığı ama her şeye karşılık direnen ve yaşamını sürdüren bir kadın tipi.

Bunların hiçbiri, beni yazarları olarak seçmiş okurlar için yeni değildir. Olsun, yazar kendi alışkanlıklarını, okur da alıştırıldıklarını kolay kolay bırakmaz. Bunun **şablon**culukla bir ilgisi aranmamalı. Yazar, bir kendine özgülüğün içinde bazı tutkunu olduğu şeyleri romanına mutlaka koyar; bunlarla yürür, bunlarla amacına ulaşır.

Başlarda üç arkadaştılar "Kurşun Ata Ata Biter" in erkek kahramanları. Biri (adı Tahir'di) romanın ilk sayfalarında mayınlanıp aradan çekiliverdi. Ben böyle kurgulamıştım, böyle oldu; çünkü öbür ikisinin dostlukları (birinin adı Üzer diğerininki Cevahir'dir) öne çıkarılacak, işlenecekti. Gelgelelim, yazım boyunca Tahir sık sık araya girmeye baktı, dalaştı durdu benimle. Ölmüş,yaşamdan (dolayısıyla da romandan) çekip gitmiş olması gereken bir kahramanı ne edersiniz de yeni baştan sokarsınız romanın içine? Soktunuz diyelim; okura bunu nasıl ve ne yolla kabullendirirsiniz ki?

Yine başlarda şunu kurmuştum. Geriye kalan iki kahraman, Üzer'le Cevahir bir süre birlikteliklerini sürdürecekler, sonra yolları ayrılacak, derken yine birleşecek ve bitimdeki ayrılma hem onları, hem beni romanın son'una götürecekti.

Böyle de yapıyorum. Ama bu kez de olumsuz kahraman Kasım ağa ile başımı derde soktum durup dururken. Kasım ağa ağalık düzeninin örnekleme bir tipidir "Kurşun Ata Ata Biter"de. Kasabadaki kaçakçılık örgütü ve kaçak işler ondan sorulur. Önceleri sıradan bir kaçakçı ağasıdır. Sonralarında değişmeye karşı duramaz. Geneldeki durumla birlikte değişir, değişme zorunluluğundan yakasını kurtaramayacaktır. Eskinin halı, masa örtüsü, saat, teyp, radyo, film ve benzeri sıradan kaçakçılığı; giderek ürkütücü bir başka kaçağa, silah kaçakçılığına dönüşmektedir.Kollar, uluslararası kollarla sarmaş dolaş olmaktadır.

Kasım ağa'nın aklı yatar buna. Ne var ki, eski zaman kaçakçılarıyla sürdürmesi olanaksızdır. Yeni **iş** yeni **adam**ları gerektirmektedir.

Benim için Kasım ağa da bir **eski zaman kaçakçı ağası**ydı. Yeni durum ona göre çekici olmasına çekiciydi kuşkusuz, ama yola getirmek günlerimi aldı benim. İnandırıcı olguları denedim kendimce; beğenmedim, yenilerini buldum, değiştirdim yine, yenilerini buldum.

Genel örgüye bakarak, Kasım ağa ister istemez bu yeni "iş"e bulaşacaktır. Kaçması olanaksızdır. Fakat önce onun kabullenmesine önem veriyordum. Benimle uzun süre direnip çekişti. Sonunda başardım ama, **yola getirdim** Kasım ağa'yı.

ROMANCININ kalemine (daha doğrusu başına) bu denli şeylerin gelmesi doğal mıdır? Başkaları için doğaldır, evet diyemeyeceğim. Benim başıma da pek sıkça gelen bir şey değildir zaten.Kahramanlarım; genellikle uysaldır,benim yazacaklarımdan dışarı çıkmayı düşlemeyen, yazarlarını yokuşa süren hınzır kahramanlar değillerdir.

Kasım ağa, bunu yaptı bana, ilk kez yaptı. Eh, ben de ona öyle bir son hazırladım ki, görecek günü. Okursanız, siz de görürsünüz. ◇

âşık hikâyeleri, hasan mellâh ve ilk romanlarımız

Berna MORAN

İlk romancılarımız Batı'dan aldıkları roman türünü savunurken kendi geleneksel anlatı türlerimizi akıl dışı olaylara yer verdikleri için ilkel ve çocukça bulmuşlar ve yetişkin bir insanın bunlardan zevk alamayacağını iddia etmişlerdir. Bununla beraber Şemsettin Sami, Ahmet Mithat, Namık Kemal ve Samipaşazade Sezai gibi yazarlarımız Batı'dakileri örnek alarak roman yazmayı denediklerinde, doğal olarak çocukluklarından beri dinledikleri, okudukları ve seyrettikleri masalların, halk hikâyelerinin, meddah taklitlerinin oluşturdukları bir birikimden yararlanmışlardır.Pertev Naili Boratav **İlk Romanlarımız** adlı incelemesinde hikâyecilik geleneğimizin ilk romanlarımızdaki izlerini ele alırken meddah hikâyelerinin önemini vurgular ve bunların gerçekçi bir yönü bulunduğundan ötürü modern roman için gerekli esas koşula sahip olduklarını hatırlatır. Daha sonra Ahmet Mithat'ın geniş bir okuyucu kütlesine roman çeşidini kabul ettirebilmek için bir meddah gibi davrandığını, meddahlar gibi okuyucu ile konuştuğunu, onların fikirlerini sorduğunu, okuyucunun sorabileceklerine cevaplar verdiğini, kıssadan hisse çıkardığını, kısacası Ahmet Mithat'ın ormanlarında "aynı dil ve üslubun, aynı hikâye tekniğinin mevcut olduğunu" söyler. (1) Boratav şöyle bitiriyor yazısını:

> "Türk romanı sadece Avrupa romanını taklitle kalmamıştır. Onun eski Türk hikâyeciliğinde kökleri vardır. Modern Avrupa romanı bu hikâyecilik üzerine bir aşı vazifesini görmüştür."

Meddah hikâyelerinin etkisinin yeni bir örneğini Güzin Dino'nun **Türk Romanının Doğuşu** adlı kitabında buluyoruz. Güzin Dino Namık Kemal'in **İntibah**'ını incelerken konunun ve kişilerin **Hançerli Hanım** diye bilinen bir meddah hikâyesinden geldiğini göstermiştir. (2)

Yine de eski anlatı türlerimizle ilk romanlarımız arasındaki bağlar henüz araştırılmış sayılmaz. Belki eski metinlerin güvenilir baskıları sağlandıktan sonra bu konuda daha derin incelemelere girişilecektir. Bununla beraber, şimdilik, özellikle halk hikâyeciliğimizden ilk romanlarımıza nelerin aktarıldığı konusunu biraz daha aydınlatmak olanağı vardır. Üzerinde durulmayan bir nokta eski âşık hikâyeleri ile ilk romanlarımız arasındaki bağlardır. Üzerinde durulmamıştır, çünkü âşık hikâyeleri, meddah hikâyeleri gibi gerçekçiliğe özenen bir anlatı türü değildir. Ne tarihsel doğruluk iddiasındadır ne de gerçekliğe bağlı kalmak iddiasında. Bu, masala yakın hayal ürünü hikâye çeşidi ideale yönelik bir karakter taşıdığı ve üstelik doğa yasalarına aykırı olaylara, doğa üstü varlıklara yer

verdiği için romana uzak görülmüş olsa gerek. **Kerem ile Aslı, Emrâh ile Selvi, Tahir ile Zühre, Âşık Garip** gibi hikâyelerden oluşan bu hikâye kolu sevgiyi idealize ederek gerçeklikten uzak bir roman dünyası sergiler. Kahramanları bir bakıma bize benzemeyen yüceltilmiş âşıklardır ve hikâye gerçeğin değil güzelin peşinde olduğundan dil bakımından da şiirlerle süslüdür.

Meddah hikâyeleri ise (konularını masaldan, menkıbelerden ve diğer hikâyelerden alanlar dışında) kendi zamanındaki çevresine sadık kalır, kişileri bize benzer kişilerdir, ve şehrin güncel yaşamı içinde geçen olayları süssüz, düzyazı diliyle anlatır. Örneğin, genellikle bir mirasyedinin kadın ve içki âlemlerinde servetini tüketmesi tema'sını işleyen Tıflî Çelebi'nin hikâyeleri **(Hançerli Hanım, Sansar Mustafa, Kanlı Bektaş, Letaifname)** XVII.yy. İstanbul'unun esnaf çevresinde geçen ve gerçekçi bir havası olan hikâyelerdir. Gerçi bu hikâyelerde de sevgi vardır, ama bunlardaki sevgi idealize edilmiş romantik bir aşk değil, batakhaneler ve cinayetler atmosferi içinde yaşayan şehvettir daha çok. Kendi döneminin yaşamına yönelik bu çeşit meddah hikâyeleri, kurmacadan uzaklaşıp gözlemleneni yansıtmaya yaklaştığı oranda olay örgüsünü bir yana bırakarak "hayattan bir dilim" sergilemeye kadar varabilir. Nitekim XIX. yy'da taklide ağırlık veren meddah hikâyelerinde olay örgüsü ortadan kalkar ve hikâyeci, kentte gözlemlediği bir sahneyi (vapur yolculuğu ya da tramvaya binen bir kadın gibi) canlandırmaya çalışır.

İlk romancılarımız Avrupa romanını taklit eder, hattâ sosyal sorunlara değinen eserler verirken, karşıt yönelişlerde olan meddah ve âşık hikâyelerinden yararlanmışlardır. Meddah hikâyelerinin üslup bakımından (özellikle A.Mithat tarafından) nasıl sürdürüldüğü açıklanmıştır ama yapıları bakımından birer roman olan âşık hikâyelerinin ilk romancılarımız için oynadığı rolün önemi farkedilmemişe benziyor.

Roman sözcüğünden, Avrupa'da Orta Çağ'da

Ahmet Mithat Efendi

soylu sınıfın meydana getirdiği şövalye edebiyatını kastetmiyor, sözcüğü daha geniş anlamıyla kullanıyorum. Yani idealize edilmiş kahramanlarıyla, bildik dünyadan biraz uzak bir dünyada geçen ve bir aşk ilişkisinin ağır bastığı bir hikâyeyi anlatan ve dolayısıyla gerçekçi olmayan bir anlatı türünü. Romans gerçek hayatın sorunlarına değinmeyen iyi vakit geçirtecek, eğlendirecek masalımsı bir anlatıdır diyebiliriz. Genellikle mutlu biten bir aşk öyküsünü dile getiren romansın olay örgüsü ve episodları belli kalıpları tekrarlar. Kişileri de siyah beyazdırlar ya iyi ya kötü.

Batı'da II.yy'da Yunan'da ilk örneklerine rastlanan romansa bakacak olursak bunlarda tekrarlanan bir olay örgüsü tipi buluruz. İki sevgili şu ya da bu nedenle ayrı düşerler ve birbirlerini ararken her ikisinin de başından birtakım serüvenler geçer. Bazen kaçırılırlar, köle olarak satılırlar, hapsedilirler vb. Genç erkeğe göz koyan kadınlar, kıza göz koyan erkekler, ölümle burun buruna gelmeler okura heyecanlı dakikalar yaşatır. Ne var ki bütün bu güç durumlara karşın erkek de kız da namusunu korur, birbirlerine bağlılıklarını sürdürürler ve sonunda kavuşur evlenirler. Bu romansları inceleyen eleştirmenler de yapılarının ayrılık-tehlike-birleşme bölümlerinden meydana geldiğine dikkati çekmişlerdir. (3) Çok güzel iki gencin idealize edildiği bu aşk hikâyelerinde sadakat en önemli erdem olur.

Romansın Batı'daki gelişimi konumuzun dışında. Ancak bilindiği gibi burjuva romanı XVIII. yy'da boy gösterdiğinde ona hazırlık sağlayan anlatı türleri arasında Rönesansın ve XVII. yy'ın romansları da vardı, ve roman güncel yaşamı sergilerken bir olay örgüsü kurabilmek için romans kalıplarına da başvuruyordu. Hattâ Northrope Frye'a göre romans büyük ölçüde gerçekçi romanın yapısının çekirdeğini de sağlamıştır ve romans kalıpları biraz şekil değiştirmiş olarak gerçekçi romanlara uydurulmuştur. Bundan ötürü hayal ürünü romans ile bildik bir dünyayı yansıtan roman arasındaki sınırı saptamak güç olur bazen. Belli bir eser için romans mı yoksa roman mı demek gerektiğini kolayca kestiremeyebiliriz. Bununla birlikte bu iki anlatı türünün uç noktalarındaki örneklerini alacak olursak aradaki fark çok daha açık olarak görülür. Romansın en uçtaki şekli, gerçeklikten iyice kopmuş, masala yakın bir anlatı iken, romanın en uçtaki şekli gerçekçiliğin"hayattan bir dilim"noktasına kadar uzanır.(4)

◆ ◆ ◆

Bizim âşık hikâyeleri de romans gibi buna giren bir anlatı türüdür ve ilk romanlarımızda romansa

Bir meddah gravürü

özgü yapılarıyla varlıklarını belli ederler. Âşık hikâyelerinin yapısına dikkat edecek olursak bir olay örgüsü kalıbının (romans kalıbının) bu hikâyelerde tekrarlandığını söyleyebiliriz sanırım. Hikâye dört ana bölümden oluşur: 1) Genç kız ile erkeğin arasında aşkın doğuşu. 2) Sevgililerin ayrı düşürülmesi. 3) Sevgililerin birbirlerine kavuşabilmek uğrunda verdikleri savaşım. 4) Evlilik ya da ölümle bitiş.

Birinci bölümde bir genç kızla delikanlının birbirlerine âşık oluşları anlatılır. Bunların arasındaki bağ, ya derviş gibi üstün güçleri olan birinin işe karışması ile, ya rüyalarında aşk badesi içmeleriyle ya da buna benzer olağanüstü bir durumla kurulur. İkinci bölümde sevgililer ya ana babanın araya girmesi **(Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre)** ya rakip bir erkeğin kızı kaçırması (**Emrâh ile Selvi)** ya erkeğin gurbete çıkması zorunluluğu **(Âşık Garip)** gibi bir nedenle ayrılırlar.

Üçüncü bölüm sevgililerin tekrar kavuşmak için

aradaki engelleri ve güçlükleri aşmak yolunda verdikleri savaşımı sergiler. Genellikle genç erkek kendisinden kaçırılan kızın peşine düşer ya da gurbete çıkar, şu ya da bu şekilde, ölüm pahasına da olsa kıza kavuşma çabasını inatla sürdürür.

Dördüncü bölüm ya mutlulukla sonuçlanır ve iki sevgili evlenirler **(Âşık Garip, Asuman ile Zeycan)** ya da ikisi birden ölürler (**Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber** vb.).

Romans yapısına göre kurulmuş bu hikâyeler doğal olarak bir aşk öyküsünü anlatırlar, ama sıradan bir aşk değildir bu. Gerek hikâyenin kahramanları gerekse işlenen aşk tema'sı idealize edilerek olağanüstü bir düzeye ulaştırılmıştır. Aşkın hiçbir engel ve güçlük karşısında yılmadan üstün geleceğini kanıtlayan bu hikâyelerde de sevgiliye bağlılık ve sonuna dek sürdürülen sadakat en önemli erdem olur. Aşk da en büyük değer. Sevgililer sonunda birleşip mutluluğa ermekle sadakatlerinin ve bağlılıklarının ödülünü almış olurlar. Buna karşılık ölümle biten acılı hikâyelerde de aşk uğruna canlarını vermiş olanlar sadakatlerini sonuna dek sürdürmekle sevginin yüceliğini kanıtlamış olurlar. Onun içindir ki "hak âşığı" denilen bu tür sevgililerin aşkı bir bakıma kutsal sayılır ve bir çeşit dokunulmazlığı vardır. Hikâyede, bazen, kızı elde etmek isteyen rakip bunların hak âşığı olduğunu öğrendiği zaman kızı sevgilisine terkederek çekilir aradan.

Bugün biliyoruz ki hayal gücü, bir yalın kurmaca metin yaratmağa giriştiği zaman bilinmedik, görülmedik yeni bir kurgu yaratmak yerine belli kalıplar içinde dönüyor. Âşık hikâyelerinin bir kısmının gerçekten yaşamış bir âşığın yaşam öyküsünü dile getirdiği söylenir. Eğer öyleyse, hikâyelerin aynı olay örgüsü kalıbını tekrarlamaları, bir âşığın yaşamını öykülemek isteyen kişinin bunu nasıl belli bir kalıba dökme eğiliminde olduğunu kanıtlar.

Tanzimat döneminde fransızcadan yapılan çeviriler arasında yunan romanslarından Longos'un **Daphnis kai Khloe**'si de var. 1873'te **Daphnis ile Khloe'nin Hikâye-i Taaşşukları** adıyla Kamil tarafından türkçeye çevrilmiş. (5) Bu eski romansların kalıntılarının daha önceki yüzyıllarda Anadolu topraklarında ve arapçaya yapılan çevirileri yolu ile bizim hikâye edebiyatımıza bir şeyler verip vermediğini bilmiyorum. (6) Araştırılmış bir konu değil bildiğim kadarıyla. Ama örneğin **Muhayyelat-ı Aziz Efendi**'deki "Hoca Abdullah'ın İbretli Hikâyesi"nin Efesli Ksenophon'un **Efes ile ilgili olaylar veya Habrakome ile Anthias'ın Aşkları** adlı romansında görülen benzer episodlar böyle bir olanağı akla getirmiyor değil.

Adı geçen romansda korsanlara esir düşerek ayrılan Habrakome ile Anthias'ın başlarından türlü serüvenler geçer. Habrakome bir ara Mısır'da ölüme mahkûm edilir ve çarmıha gerilir. Rüzgâr çarmıhı Nil nehrine yuvarlar ve suların sürüklediği Habrakome'yi nöbetçi askerler görerek kurtarırlar. Öte yandan Anthias da Mısır'da haydutların eline düşmüş ve ölüme mahkûm edilmiştir, ama başındaki nöbetçi ona âşık olur ve Anthias böylece ölümden kurtulur, sonra köle olarak satılır. Tabiî iki gencin kavuşması ile biter bu romans da.

Hoca Abdullah'ın hikâyesinde de Mısır sultanının odalıklarından Dürdane (sultan ile sevişmeyi reddetmiştir) ile Hoca Abdullah birlikte kaçmak isterlerken yakalanırlar. Genç adam bir çuvala konarak Nil'e atılır, ama boğulmaz, sular onu sürükler ve balıkçılar Abdullah'ı kurtarırlar. Dürdane de Anthias gibi ölümden kurtulur, çünkü onu Nil'e atmakla görevli cellatlar, gizlice bir esirciye satmayı tercih ederler. Türlü serüvenlerden sonra Abdullah ile Dürdane evlenirler.

Bu benzer episodlar yunan romanslarından Anadolu'da bir şeyler kaldığını gösterebilir, ama bu romansların kaynakları arasında doğu edebiyatının da bulunması olasılığının ileri sürüldüğünü de unutmayalım.

Batı'da romans gibi kalıp (formül) edebiyatını inceleyenler göstermişlerdir ki evrensel diyebileceğimiz birtakım kalıplar çeşitli ülkelerde ve başka başka çağlarda karşımıza çıkıyor. Ancak kalıplar, eserin yazıldığı ülke ve çağın kendi kültür çevresinin oluşturduğu bir bağlam içine oturtuluyor. Başka bir deyişle kalıp pek değişmez ama içini dolduran malzeme ülke ve çağa uygun düşen kişilerden, örflerden, inançlardan vb. oluşur. Ayrı çağların ve ülkelerin edebiyatında bulduğumuz bu kalıpların neden tekrarlandığını kesin olarak bilmiyoruz. Sosyolojik, psikolojik ya da birden çok etkene bağlı çözümler getirilmeye çalışılıyor, ama girişilen bu çabalar üzerinde durmamız bizi konumuzdan uzaklaştıracağı için bu tartışmalı sorunu bir yana bırakabiliriz.

◆ ◆ ◆

Ahmet Mithat ilk romanı **Hasan Mellâh**'ı (Denizci Hasan) **Monte Cristo**'dan esinlenerek yazdığını söyler. Anlaşılan **Monte Cristo**'nun sürükleyici niteliğine imrenmişti yazarımız. Ne var ki böyle bir roman yazmaya kalktığı zaman **Monte Cristo**'nun yapısını ve temasını almak yerine âşık hikâyelerinin yapısını, temasını ve kahramanlarını, bol serüvenli

sürükleyici bir romana uygun bir biçimde kullandı. **Hasan Mellâh**'ın gerçekte âşık hikâyelerini bir Batı romanına dönüştürme çabası olduğunu kanıtlamak kolaydır.

Olay örgüsü kalıbı aynıdır ve sözünü ettiğimiz dört bölüme ayrılır. Yani, âşık olma, ayrılma, kovalama ve kavuşup evlenme.

Hasan ile Cuzella romanın başında birbirlerine âşık olurlar. Kız zaten daha önce Hasan'ı resminden sevmiştir. Hasan da kızı görünce ona âşık olur ve âşık hikâyelerinde olduğu gibi birbirlerine sadık kalacaklarına, başkasına yâr olmayacaklarına "âşıkçasına söz" verirler. Kız hıristiyan, Hasan müslümandır; **Kerem ile Aslı**'da olduğu gibi. Âşık hikâyelerindeki sevgililerin başına gelen onların da başına gelir, ayrı düşerler. **Kerem ile Aslı**'da olduğu gibi kız kaçırılır, ancak **Hasan Mellâh**'da kızı kaçıran anası babası değil, **Emrâh ile Selvi**'de olduğu gibi başka bir erkektir: zengin Pavlos. Derken üçüncü bölüm başlar: kovalamaca ve serüvenler. Bu tür romanslarda **(Hasan Mellâh** gerçekte bir romanstır) baştaki ayrılık ile sondaki kavuşma bölümleri arasında yer alan serüvenlerin iki işlevi olsa gerek. Birincisi sevgililerin her türlü güçlük ve tehlikeye karşın ödün vermeyerek sözlerinde durduklarını kanıtlamak. Yani moral bir işlev. İkincisi kahramanları tehlikeli serüvenlere sokarak okura helecan verme işlevi. Çünkü bu tür romanlarda okur kahramanla tam özdeşleşir, tehlikeler karşısında onun adına korku duyar, ama bilir ki kahraman tehlikeden sıyrılacaktır. Ve bu bilginin verdiği rahatlıkla helecanlı olayların içinden sürüklenip gitmek romansların ve serüven romanlarının çekiciliğini sağlar. Hasan da Fransa, İspanya, Fas, Mısır, İstanbul, Cezayir arasında dolaşır, sevgilisini arar ve sonunda kızı ve Pavlos'u Şam'da bulur. Böylece dördüncü bölüme geliriz. Ahmet Mithat, Hasan ile Cuzella'nın karşılaşma sahnesini anlatırken yine âşık hikâyeleri vardır aklında. Bu hikâyelerin bazılarında iki sevgili karşılaşınca düşüp bayılırlar. Hattâ **Selvi ve Emrâh**'da bunların hak âşığı olup olmadıklarını sınamak için bayılıp bayılmayacaklarına bakılır. Ahmet Mithat ise sevgililerin bayılmasını gerçekçi bulmaz.

> "Bu hikâyeyi sadece şaircesine hayallere başvurarak yazmış olsaydık, Cuzella'yı Hasan'a gösterdiğimiz zaman, Hasan'ı şakkadak düşürüp bayıltabilirdik. Kimse kolumuzu tutar da "Bunu niçin böyle yapıyorsun?" der miydi? İhtimal ki, sözün gidişine uygun bile bulurdu!" (7) diyerek okurun alışık olduğu kalıbın bu parçasını bilerek kullanmadığını belirtir.

Hasan Mellâh'ın tema'sı da âşık hikâyelerinde bulduğumuz yüceltilmiş sevgidir, ve Ahmet Mithat bu çeşit bir sevginin gerçekte var olup olmayacağını tartışmak gereğini duyarken düşündüğü örnek **Kerem ile Aslı**'dır. Kurnaz Pavlos, Hasan'ı Cuzella'yı kovalamaktan vazgeçirmek için Mişle adlı yaşlı bir Fransız'a para vermiştir. Paris'te bir salonda Hasan'ın da bulunduğu bir toplantıda ihtiyar Fransız aşk konusunu açar ve bunun gerçekte şehvetten başka bir şey olmadığını, sadakatin budalalık sayılacağını söyledikten sonra Hasan'ı etkilemek için, bir arkadaşının fransızcaya çevirdiği **Kerem ile Aslı** hikâyesine değinerek şöyle bitirir konuşmasını:

> "Kerem adında bir âşık varmış. Aslı adındaki sevgilisini babası kendisinden kaçırdığı için, o da arkasına düşmüş. Sevgilisi kaçmış o kovalamış. Hemen hemen herif bütün dünyayı dolaşmış. Nihayet karnında gaz madeni mi varmış ne imiş... Bir gün ateş alıp cayır cayır yanmış. Nasıl? Aşkı tutanlar artık bu Kerem Ağa'yı (...) kim bilir ne kadar beğenirler! Ben ne dedim? Hay ahmak budala hay! Dünyada karı kıtlığına kıran mı girdi ki, bir karının arkası sıra dünyayı dolaşmayı göze aldırdın?" (cilt 1, ss. 83-84)

A.Mithat'a göre Hasan da başka bir Kerem besbelli; ve **Hasan Mellâh** yeni bir Kerem ve Aslı hikâyesi.

Böylesine yüce bir sevginin gerçekçi olup olmadığı sorunu üzerinde dururken yazarımız aşka inanmayanların görüşüne yer vermekle kalmaz, sorunu kendi deneyimlerine dayanarak çözmek ister. Araya girerken yazar olarak kendinden ve diğer yazılarından söz etmekte sakınca görmeyen A. Mithat'ın, aşağıdaki parçayla araya girişini, uzunluğuna rağmen alıntılıyorum, çünkü hem anlatıcı olarak kendiyle okur arasında kurduğu yakınlığa iyi bir örnek teşkil ediyor hem de yüceltilmiş aşk konusu üzerindeki düşüncelerini anlatıyor. Ayrıca **Hasan Mellâh**'ın içine yerleştirilmiş diğer aşk hikâyelerinin işlevine de ışık tutuyor bence.

> "Şimdi siz bana soracaksınız ki: insan, sevdiği bir kızın aşkından büsbütün vazgeçe-

bilir mi? Bak, ben, bu konuda, ihtiyar Pavlos gibi düşünemem. Hele Paris'teki Mişle'nin bu konudaki fikirlerini hiç de doğru bulamam. Ama, bu konuda bildiğim bir şey mi var? Hayır. Zaten, benim dünyada hislerimden başka bildiğim hiçbir şey yoktur. Başımdan geçenlerle hislerim biri birine uygun düşerlerse, benim de o konuda bir bilgim olur. Dünyada başından aşk geçmemiş kaç kişi bulabilirsiniz? Hele, benden beş on kadarı geçti... İşte bu gibi sergüzeştler hislerimin durumuna uygun düştüğünden, bu hususta şu fikri verir: sevmek ve sevilmek, insanın yaratılışında vardır. Sevmek ister, sevilmek ister... Bir kere sevdiğini daima sever, bir kere sevildi mi daima sevilmek ister. Bu sevişmeyi unutmak düşünülemez. Bin yıl bile sonra hatırına gelse, yüreğinin cızladığını duyar. Lakin bir kere kendisini bir âfetin pençesine kaptırmış olan bir insan, ömrünün sonuna kadar o pençenin mağlubu ola gitmez... Bunun gibi nice pençeler insanın yüreğini tiftik tiftik eder. Hangisi daha galip gelirse, yürek de ona boyun eğer... İşte benim bildiğim, hissim, tecrübem budur... Ama, bana "bir dalda duramazın biri" diyeceklermiş... Varsınlar desinler! Yalnız yalancı demezler ya... Ben hislerimi doğrudan doğruya yazdım, hiçbir şeyi saklamadım. Eğer yalancılığı zararsız bir şey saysaydım, kendimi aşka öyle gerçekten bağlı gösterirdim ki, bu yolda can vermenin bile hiç olduğunu söylerdim." (cilt 2, s. 409)

Ama A. Mithat'a göre insanın sevgilisine ya da karısına sadık kalması gerekirse de, bir başkasına gönül verip vermemesi elinde olamaz. Elde olan duygularına kapılarak sevgilisini ya da karısını aldatıp aldatmamaktır. Biri duygu, biri ödev meselesidir.

"His,efendim, his! O, ödevle değil ya, bir zorbanın emri ile bile değişmez. Düşüneceğini düşünür, seveceğini sever, işte o kadar! Ödev işin yalnız uygulanmasını önleyebilir." (cilt 2, sayfa 410)

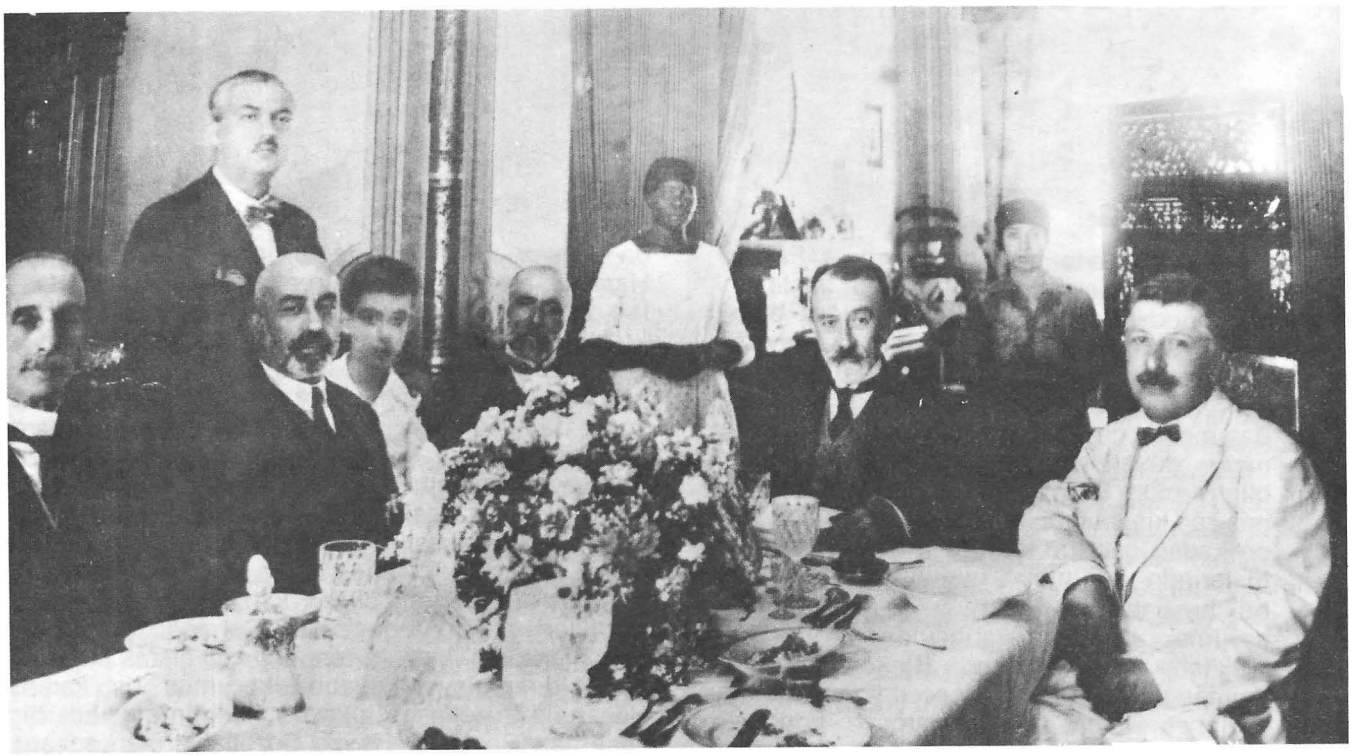
Hasan Mellâh'da A. Mithat'ın iç içe hikâye tekniğini kullandığına Kenan Akyüz romana yazdığı "önsöz"de işaret etmiştir. (8)

Yalnız belirtmek gerekir ki, bu hikâyelerin tema'sı da **Hasan Mellâh'**ın tema'sıdır ve Cuzella ile Hasan'ın aşkına paralel durumları ve farklı davranışları ortaya koymak gibi bir işlevleri vardır romanda.

Mösyö İliya ile karısı da ayrı düşmüşlerdir ve kadın sonuna kadar kocasına sadık kalmışken bir gün bir an için duygularına kapılır, kocasını aldatır sonra da kendinden iğrenerek intihar eder. Madam İliya duygularına egemen olamayıp, verdiği sözü tutamayan kadındır. İkinci hikâye Timur Bey ile Esmâ'nın hikâyesidir. Onların da evlenmelerine Timur Bey'in babası karşı çıkmış, kız kaçırılmış, esir olarak satılmıştır. Ama, Esmâ da Timur Bey de yeniden birbirlerini bulmak için her şeyi yapmış, verdikleri sözü tutmuşlardır. Sonunda evlenirler. Esmâ, Madam İliya'nın tersine, esir olarak satıldığı halde direnmiş, namusunu korumuş bir kadın. Hasan ile Cuzella'nın hikâyesi ikisinin arasında bir yer tutar. Şöyle ki, Hasan Cuzella'ya olan sonsuz aşkına rağmen bir ara Esmâ'ya kaptırır gönlünü ve onunla yatmak ister. Cuzella'ya verdiği sözü bozacak olur. Ancak, Esmâ'nın ağzından onun başına gelenleri ve Timur Bey'e bağlılığını öğrenince yaptığından utanır, kızı kendisine kardeş bilir ve sonra Timur Bey ile evlenmesini de sağlar. Hasan, Cuzella'dan sonra başkasına gönül vermiş (A. Mithat'ın işin his tarafı dediği insanın elinde olmayan bir şey), ama duygularına yenik düşecekken kendini toparlamış ve ödevini yerine getirmiş bir adam. Böylece üç hikâye aynı durumdaki insanların üç ayrı davranışını örneklendirir.

Romanın kahramanı Hasan saz çalarak diyar diyar dolaşan bir âşık değildir elbet. Ama o da yüceltilmiş bir kişidir. Çok güzel, sevimli ve dürüst olduktan başka bilgili, iyi bir denizci, akıllı, becerikli ve her bakımdan erdemlidir. Bu modern Kerem'i A. Mithat bir şirketin ortağı yapar. Hasan sadece kaçırılan sevgilisini bulmak, babasını öldürenlerden intikam almakla kalmaz, aynı zamanda şirketteki hisselerini de arttırır. Çünkü A. Mithat'a göre ideal bir erkekte,sermayesini akıllıca kullanmak önemli bir meziyettir.

Romans türünde önemli olan olay örgüsüdür ve bir serüvenden diğerine koşan romans kişilerinin psikolojik çözümlemesi üzerinde durulmaz. Kişilerin davranışı, psikolojileri gerçek hayattaki insanınkine pek uymayabilir de. Bir bakışta delice âşık olurlar örneğin. Ama A. Mithat âşık hikâyelerini gerçekliğe yönelik bir doğrultuda değiştirerek bir Batı romanına dönüştürmek istediği için, kişilerin davranışını psikolojik gerçeklikle elinden geldiğince bağdaştırmaya insan tabiatı üzerinde bilgi vermeye çalışır.



Soldan sağa: Cenap Şahabettin, Abdülhak Hamit, Süleyman Nazif, Vedat Kuntay, Mehmet Akif, Mithat Cemal Kuntay, Sami paşazade Sezai

> "Şimdi, burada, sayın okuyucular hikâyeyi merak edip alt tarafını öğrenmek için acele ederlerse de, bizim maksadımız yalnız masal söylemek olmadığından ve adına "insan" denilen ve ne olduğu hâlâ bilinmeyen beş-on okka et ve kemiğin içine, anlayışımızı, kavrayışımızı da eserleri ile yücelten o manevi elin (Tanrı'nın) ne gibi hisler yerleştirmiş olduğunu da aramak maksatlarımız arasında bulunduğundan, buracıkta, hürriyetimizin dizginini bizim kendi elimize vermelerini rica ederiz." (cilt II, ss. 557, 558)

Korsanların eline düşmüş olan Hasan hırsızlık için bir eve girmek zorunda kalıp da Cuzella'nın yatak odasında kızla karşılaşınca birkaç dakika içinde birbirlerine âşık olurlar. Cuzella daha önceden Hasan'ı resminden sevmiştir zaten. Geleneğe uygundur bu durum,ama A. Mithat bu motifi kullanırken okura döner ve bu koşullar altında Hasan ile Cuzella'nın âşık oluvermelerinin doğal sayılabileceği yolunda savunur kendini. Yine, örneğin, romanın sonlarında, Hasan yıllarca aradığı Cuzella'yı pencerede gördüğü zaman, bayılmaz, sakindir ve bakar alık alık. Bu kez A. Mithat Hasan'ı bayıltmadığı ve gelenekten ayrıldığı için psikolojik açıklamalara girmek gereğini duyar.

A. Mithat'ın **Hasan Mellâh**'ı yazarken âşık hikâyelerinin olay örgüsü tipine, tema'sına ve âşık kahramanlar anlayışına sadık kaldığı yeterince kanıtlanmıştır sanırım. Yukarda dediğimiz gibi kalıplar değişmiyor, ama yazarımız bunları kendi kültür çevresinin gereklerine göre kullanıyor.

Hasan Mellâh gibi romans türüne giren eserler, gerçekliğe, sosyal sorunlara değil de eğlendirmeye yönelik olduğu için heyecan verici olaylar birbirini izlerken okur "şimdi ne olacak?" sorusunu sorarak bir serüvenden öbürüne geçer. Roman, "anlattığı dünya hakkında ne gibi görüşler dile getiriyor?" çeşidinden yani romanın anlamı ile ilgili bir soru sormaz. Romansta "eden bulur" ilkesine uyularak kıssadan hisse çıkarmak gibi bir yarar güdülebilirse de gerçek dünyada gözlemlemediğimiz bir adalet dağıtımıdır bu. A. Mithat da **Hasan Mellâh**'ın son sayfalarında kıssadan hisse çıkarılabileceğine işaret ederse de, romans öğelerinin egemen olduğu bu eserde moral sorun son derece yüzeyseldir. Çünkü romansta kişiler gerçek hayatta olduğu gibi iyi ve kötü yanları bulunan insanlardan farklı olarak ya tümden iyi ya da tümden kötüdürler. Bu durumda moral sorun basite indirgenmiş olur. A. Mithat eğitici olmak kaygısı ile her ne kadar olayların geçtiği yerler hakkında tarih ve coğrafya bilgisi vererek okurun kültürünü artırmak isterse de **Hasan Mellâh** her şeyden önce iyi vakit geçirtmek için yazılmış bir romandır ve bu bakımdan "kaçış" edebiyatı içinde alır yerini.

◆ ◆ ◆

Hasan Mellâh'ın âşık hikâyelerinden geldiğini ve gerçekte bir romans olduğunu belirtmekten amacım

yalnızca **Hasan Mellâh**'ın türünü ve özelliklerini saptamak değil aynı zamanda, bizdeki ilk roman denemelerinde geleneksel hikâyelerimizin ne oranda sürdürüldüğünü araştırmak. Bu nedenle ilk romancılarımızdan ikisinin daha eserlerine göz atarak bunlardaki olay örgüsü tipini saptamak ilginç olacaktır.

Şemsettin Sami'nin ilk Türk romanı sayılan **Taaşşuk-i Talat ve Fitnat**'ı tefrika edileceği zaman, 18 Kasım 1872 tarihli Basiret gazetesinde "emr-i izdivaç ve ahlaka dair" ibret alınacak bir hikâye olarak tanıtılmıştı. (9) Evlenmede uygulanan görücü usulüyle kız evlendirmeyi eleştiren bu romanın da olay örgüsünü inceleyecek olursak temelde yine âşık hikâyelerinin kalıbını buluruz. Talat Fitnat'ı pencerede görür ve iki genç birbirlerine âşık olurlar; derken ailenin araya girmesiyle ayrı düşerler. Fitnat başka bir adama verilerek evden uzaklaştırılır. Fitnat sevgilisine ihanet etmemek için kocasına teslim olmamakta direnirse de çaresiz kalınca kendine kıymayı tercih eder. Fitnat'ı götürüldüğü evde bulmaya gelen Talat kızın son anına yetişir ve sevgilisiyle birlikte orada hemen ölür.

Çok güzel bir kızla çok güzel bir gencin âşık olmalarının, ayrılmalarının ve sadakatlerinin, birlikte ölümle biten bu öyküsü, sözünü ettiğimiz âşık hikâyelerinin yapısına göre kurulmuş ve romans motifleri ile işlenmiş bir roman denemesidir.

"Türk romanının Romantizmden Realizme geçişini açıkça gösteren bir roman olarak tanınan, Samipaşazade Sezai'nin **Sergüzeşt**'inde (1889) "vaka bir gözlem ürünüdür" deniyor. (10) Ama olayları İstanbul'un günlük hayatı içinde geçen ve esaret sorununa eğildiği için tezli diyebileceğimiz bu romanın da olay örgüsüne bakacak olursak, Samipaşazade Sezai'nin (belki farkında olmayarak) yine âşık hikâyelerinin kalıbını kullandığını görürüz.

Dilber'in çocukluk döneminde esir olarak çektiklerinin anlatıldığı bir giriş kısmından sonra sevgi serüveni ile kalıbın birinci bölümü başlar. Dilber ile evin genç beyi Celâl arasında bir aşk doğar. Birbirlerine sadık kalacaklarına yemin ederler. Sonra kalıbın ikinci bölümüne geliriz: oğlanın anası babası araya girer kızı gizlice satarlar ve böylece ayrı düşer sevgililer. Üçüncü bölüm kızın tekrar cariye olarak satılıp Mısır'a götürüldüğü ve Celâl'in onu bulmak için peşine düştüğü bölümdür. Kız da erkek de sonuna dek sürdürürler sadakatlerini. Celâl üzüntüsünden beyin hummasına tutulur; ölecektir belki de. Dilber ise Fitnat'ın yaptığını yapar, sözünü tutar ve başkasının olmaktansa Nil nehrine atlayarak intihar eder.

Sergüzeşt gerçek yaşamın sorunları ve değerleriyle ilgili olduğu ve okuru hayatın bazı gerçekleri ile yüz yüze getirmek amacını güttüğü için, **Hasan Mellâh** gibi kaçış edebiyatına girmez. Âşık hikâyeleri kalıbına ideolojik bir içeriğin kazandırıldığı, romantik yönü ağır basan basit bir romandır diyebiliriz **Sergüzeşt**'e.

◆ ◆ ◆

İlk romancılarımız olarak bilinen Şemsettin Sami, Ahmet Mithat, Namık Kemal ve Samipaşazade Sezai'nin sözünü ettiğimiz romanlarını inceleyince bunların ya meddah ya da âşık hikâyelerinden geldiğini saptıyoruz. Ancak daha önce de söylediğimiz gibi, tekrarlanan kalıplar yazarın çağındaki kültür çevresinin oluşturduğu bir bağlam içine oturtuluyor. Romanın, eski hikâyelerdeki doğa yasalarına aykırı olaylardan ve doğa üstü güçlere sahip kişilerden arınmış olması, ilk yazarlarımız için belki de en önemli noktaydı. Roman, Namık Kemal'in "Mukaddime-i Celâl"de söylediği gibi "güzeran etmemişse bile güzeranı imkân dahilinde olan bir vak'ayı (...) tasvir" eden, yani "olmuş" değilse de "olabilir olan"ı anlatan ahlakça yararlı bir hikâye idi. Ne var ki kendilerince "olabilir olan" bir olay örgüsünü tasarlayıp öykülemeye giriştiklerinde hayal güçleri belli kalıplara yöneltti onları.

Öyleyse, Batı'dan aldıkları roman türüne örnekler vermeye çalışan ilk yazarlarımızın, ister eğlendirici, ister tezli, ister gerçekçi, ister romantik yönde yazsınlar geleneksel Türk hikâyelerinin yapısını kendi çağlarındaki okurların kabul edebilecekleri bir roman dünyasına aktarmakla işe başladıklarını söylemek yanlış olmaz sanırım. ◇

---

(1) **Folklor ve Edebiyat,** (Adam Yayınları, 1982). I. s.310-312 Bu inceleme ilk kez 1945'te yayımlanmıştı.
(2) **Türk Romanının Doğuşu,** (Cem Yayınevi, 1978), s.35-40
(3) R. Scholes and Robert Kellog, **The Nature of Narrative** (Oxford, 1966) 1971 baskısı. s. 68-69, 228
(4) Northrope Frye, **The Secular Scripture,** Harvard University Press, 1976, s. 37
(5) Bkz . Güzin Dino, **Türk Romanının Doğuşu,** s. 41
(6) Öyle anlaşılıyor ki bu romanslar arapçaya çevrilmişti. "... müslüman muharrirler, ilk zamanlardan itibaren, edebi bir kıymeti olan ve onlara dışardan gelen hikâyelere aşina oldular. Bunlar yunan romanları tercümeleri ile acem ve hind hikâyeleri idi." **(İslâm Ansiklopedisi** "Hikâye" maddesi)
(7) **Denizci Hasan (Hasan Mellâh),** sadeleştiren Prof. Kenan Akyüz, (1975) cilt II, s. 559
(8) **Ay. es.** s. 16
(9) Bkz. Şemsettin Sami, **Taaşşuk-i Talat ve Fitnat.** Baskıya hazırlayan Doç. Dr. Sedat Yüksel, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları 159 (1964) s. 4
(10) Bkz. Cevdet Kudret, **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman** (Varlık Yayınları, 1965) cilt 1.s.97,98

roman jakobson'un ardından

Önay SÖZER

-dilbilimden eleştirel bir yazın kuramına doğru-

Roman Jakobson

I. Alanlar-arası ve Alanlar-üstü Çalışma Örneği

Roman Jakobson, 18 temmuz 1982'de 86 yaşında ölümünden yaklaşık olarak 4 ay önce, Stuttgart şehrinin, tinbilimin gelişmesine katkıda bulunan kişilere her üç yılda bir verdiği Hegel ödülüyle ödüllendirildi. Ödülün gerekçesinde, Jakobson'un "dilbilimin bütün alanlarındaki çığır açan çalışmaların"dan ötürü bu ödülü hak etmiş olduğu bildiriliyordu. Jakobson'u Hegel geleneği içinde kütüğe geçiren bu önemli olayın şimdiye değin bize hiçbir biçimde yansıtılmamış olması kültür yaşamımız açısından oldukça belirtiseldir. Sanıyorum, Batı'daki kültür olaylarını izlemekteki çeşitli sıkıntı ve güçlüklerimizin ötesinde bir belirtidir burada söz konusu olan, öyle ki, anlamı değerlendirilmedikçe böyle bir olayın —bir dergi ya da gazetenin çokbilmişliğinden— haber olarak verilmesiyle de bir şey değişmeyecekti. Durum şudur: bugün (ama herhalde çoktandır) Batı'da bilimsel bir çalışmanın asıl olgunlaştırıldığı alan dallar-arası alan olmaktadır. W. Dilthey'dan (1833-1911) beri geçerlik kazanmış tinbilim/doğabilim ayırımını sarsan, en azından bu ikisini ortak bir formül donatımıyla birbirine yaklaştıran bir gelişme gün günden ağırlık kazanmaktadır.

Felsefe ile bilimlerin iç içe girdiği bölgelerde çok önemli çalışmalar yapılmakta, tek tek her bilim ise genel ve karşılaştırmalı yöntembilim alanındaki arayışlara açık kılınarak uyumlanmakta. Bu çok yönlü tablo içinde büsbütün yitmemek için kendimizi şu özetleyici sonuçla bağlayabiliriz: bugün Batı kültür ve bilim yaşamında, dolayısıyla sanatta da sorunlar ayağa kalkmıştır ve ortak sorunların bilinci, dallar arasında yeni yaklaşmalara, dayanışma ve bireşimlere yol açmaktadır. Biz işte bu yaklaşmaların, örneğin Jakobson'un dilbiliminin Hegel felsefesine kavuşmasının — ve daha birçok başka kavuşmaların— anlam ve önemini henüz yeterince algılayamıyor, bilimlerin ve felsefenin içinde yer aldıkları ve tüm sınır - koymalara, ayırmacılıklara karşın şaşırtıcı ortaklıklar gösteren geniş bağlamı zorlukla düşünebiliyoruz. Hele akademik çalışmada bir çeşit bilimsel "bölgecilik" başlıca bir eğilimimizi oluşturmakta. Bunun da nedeni, hiç kuşkusuz bilimi olsa olsa "uygulanabilecek" bir "yöntem" olarak görmemiz, "yöntem" ile "konu" arasında bir gelgitten başka bir şey sağlamayan sorularla oyalanarak, sorunu hiçbir zaman ortaya koyamamamız, bizi çeşitli dalların tek tek konularına sahip kılarken aynı zamanda ortak sorunun dillendirilmesine yöneltecek genel bir sorun — bilincine yükselememizde. Evrensel bilimden yöntemleri ve hattâ belli bir anlamda, andırışma yoluyla konuları da alıyoruz, ama sorunları değil. Roman Jakobson üzerine olan bu yazıda uzayan bu ayraç nedensiz değildir, dikkat edilirse tam da yerine oturmaktadır. Çünkü bizde yapısalcılığın alımlanması ve onun son yıllarda getirdiği tartışmalarda da yapısalcılığın arkasındaki ana - sorun ortaya konmamıştır. Şimdi bu sorunu tanımak istiyorsak, Roman Jakobson aradığımız kişidir: çünkü ona genel kuram düzeyinde Saussure' den (1871-1913) sonra özellikle sahip çıkan başlıca bir dilbilimci karşısındayız. Bu sahip çıkma işini de olabildiğince çok alanlara seslenerek gerçekleştirdi Jakobson. Onun gibi dilbilimden toplumsal-tarihsel boyutunu vurguladığı bir göstergebilime, poetika'ya ve genel bir yazınbilimine uzanan, ama aynı zamanda E. Husserl'in (1859-1938) fenomenolojisiyle Hegel felsefesini olası bir bireşime açan kendi vardığı bilimsel sonuçları bu görüşlere nirengi noktaları olarak armağan eden başka bir kişi bulmak olanaksızdır. Kendisinin doğrudan katkıda bulunmadığı insanbilim, sibernetik, biyoloji,sinir-dilbilimi, ruhbilim, ruhsal-biyoloji, toplumbilim gibi sayısız alanlara yazılarında göndermelerde bulunarak alanlar-arası çalışmanın önemini vurgulamış, bu çalışmanın kendinde taşıdığı bütünlüğe dikkati çektiği ölçüde de alanlar-üstü, felsefi bir bakışa yardımcı olmuştur. Demek ki belirtilen eksikliğimiz açısından ondan öğrenebileceğimiz çok şey vardır.

2. Sığ Deneyciliğe ve Dogmacılığa Karşı Savaş

Jakobson, geçen yılın haziran ayında Hegel ödülü töreninde kısa, kısa olduğu kadar özlü bir konuşma yaptı. "Dilin Dialektik'i Üzerine" başlığını taşıyan ve olasılıkla Jakobson'dan elimizde kalan son metin olan bu konuşma, yukarda konulan sorun açısından bize önemli ipuçları getirirken dilbilime ve onun önderliğinden kurulacak bir yazın ve metin bilimine yeni yollar açmaktadır. (1) Jakobson konuşmasına şöyle başlıyor:

> "1982 yılı Hegel ödülü, benim için yalnızca çok yüksek bir onur değildi, fakat hiç beklenmedik, eksiksiz bir sürprizdi de. Hegel-Derneği galiba benim Hegel'le uğraşmamın kişisel bir sevgi ve merakı aşarak bilim tarihinin bugünkü genel ve sıcağı sıcağına ilgileriyle örtüştüğü görüşündeydi: işte buna bir açıklama arayıp durdum. Sonunda şu sonuca vardım ki, yaşam boyu sürdürdüğüm, tıpkı soyut, spekülatif bir dogmacılık gibi düpedüz önünü görmez bir deneyciliği de aynı biçimde yenme çabam, bugünkü bilimsel girişimlerin yaşayan bir parçası olmuştur.Hegel'in tez-antitez-sentez şemasının kendi üzerinde büyük bir etkisi olduğu yolunda Ernst Mayr'ın kısa zaman önce yaptığı açıklama canlı bir örnektir buna." (2)

Öyle sanıyorum ki, yukarıda sorduğumuz

sorunun yanıtı, Jakobson'un burada tanımladığı kuramsal savaşımında, yani aynı zamanda iki cephede, hem deneyciliğin, hem de "soyut dogmacılık"ın aşırılıklarına karşı sürdürmüş olduğu savaşımdadır ve bu nokta onun tüm yapıtına da ışık tutmaktadır. Bu savaşımın anlamı üzerinde kısaca duralım.

Jakobson'un değindiği iki karşıt aşırı görüşün, yani "deneycilik" (empirizm) ile "spekülatif dogmacılık"ın temelinde Batı bilim ve felsefe tarihini belirlemiş olan karşıt iki kavram yatmaktadır: "deney" olarak çevirebileceğimiz "empirie" kavramı ile kendi içine kapalı "salt düşünme"yi ve yalnız bu yolla "doğru"ların bulunabileceği inancını içeren "speculatio" kavramı. Beş duyuya dayalı insan deneyinin kuramsal bilgiye temel olması, ta Antik Yunan Felsefesi'ne, Sokrates-öncesi ilk filozoflara kadar geri gider. Doğayı bu türlü gözlemlemeye önem vermemiş olan Platon ile doğrudan gözleme dayansın dayanmasın bütün bilgilerin bir dizgesini kurmaya çalışan Aristoteles ise, sonradan "spekülatif" denmiş olan felsefenin başlatıcılarıdır. Ancak Yunan Felsefesi "empirie" ile "speculatio", "deney" ile "salt-düşünme" arasında bir karşıtlık görmüyor, tam tersine bunların uyumuna inanıyordu: düşünen insan doğa ile tam uyum içindeydi, ona göre. Deney ile salt-düşünmenin çatışması Yeni Çağla başlar. Kendisinden önceki tüm salt-düşünmeci felsefeye karşı cephe alıp "deney"i savunan ilkin Descartes (1596-1650) olmuştur. Ancak Descartes da "deney"in bilgi değerini aydınlatmak ve temellendirmek için yine İlk Çağ ve Orta Çağın düşünme doruklarına tırmanmaktan başka bir çare bulamamıştır. İşte deney ile salt-düşünmeci düşünmeyi birbirinden ayırma ve aynı zamanda bu ayrılığı aşma denemesi ilkin böyle yapılmıştır. Sonra da benzer çabalar, insan bilgisinin yeni gözlemlerle sürekli zenginleşip çoğalması karşısında, bu zenginliği gözden yitirmeden, deneyin getirdiklerini kuramsal bir birlik bütünlük içinde kavrama gereksiniminin iç gerginliğini dile getirerek günümüze değin gelmiştir. Bu genel tablo içinde Jakobson'un asıl uğraşı alanı olan dilbilim nereye oturmaktadır? Bu sorunun da yanıtı ödül konuşmasının devamında var:

> "Dinsel gerçekliğin hic et nunc'u (burada ve şimdi'si) uzamsal alanlar ile zamansal anların birçokluk ve çeşitliliğini her insanın gözü önüne serer. Dilin her üretiliş ve algılanışı, bu çifte çokluğun uygun birimlerinden yapılan seçme ve birleştirmelerde kendi sürekli görünüşüne kavuşur. Seçme ve birleştirme işlemlerimiz genellikle sınırlandırılmıştır ve geçerli kuralların bir dizgesince yöneltilir. Dil araştırmacıları dil-kullanımının bu kuralları göz önünde bulundurmadan başladığını sık sık saptamak zorundaydılar. Dil üretiliş ve algılanışının zaman içinde geçirdiği değişiklik bilimsel araştırma için tek bakış-noktası olarak kaldı..."

Jakobson'un burada birkaç vurucu tümceyle çizdiği tablo, "geleneksel" denilen, Ferdinand de Saussure öncesi dilbilimin geçen yüzyıllardaki gelişme ve oluşumunu özetlemektedir; bu tablonun da ardında yukarıda anılan "deney" ve "salt-düşünme" karşıtlığının belli bir konumu yatmaktadır. Kendi özgünlüğüyle birlikte "Yeni-Dilbilgisi" okulunu da içine alan "geleneksel" ya da "tarihsel" dilbilimi için bilimsel olmak, tarihsel bakış açısı içinde düşünmek ve araştırmak demekti: bu yolla Hint-Avrupa dil ailesinin içine giren diller, karşılaştırmalı bir yöntemle ve öteki dil ailelerinden ayırt edilerek, gösterdikleri tarihsel değişikliklere göre inceleniyordu. Bütün bu çalışmaların temelinde ise irice bir salt-düşünce vardı: ulusların (Avrupa uluslarının) bir "ulus-tini"ne ("Volksgeist") sahip oldukları ve bu "ulus-tini"nin yalnızca kendi "tarih"ine göre kavranabilir olduğu görüşü. Romantizm'den kaynaklanan bu görüş, Hegel'de klasik anlatımına kavuşan tarihçilik savıyla bütünlendi, her olayın tarihiyle, başlangıcı ve sonraki aşamalarına göre açıklanabilir olduğu önsel bir bilgi olarak kondu. Özellikle "Yeni-Dilbilgisi" akımı bu görüşün etkisindeydi. Böylesine soyut ve dogmacı bir sava yaslanmakla birlikte, bu akım çerçevesinde tek tek dilsel olguların atomcu-olgucu bir tutumla saptanmaya çalışıldığını, lehçe ve ağızların araştırılmasına önem verildiğini görüyoruz. Ancak bu tutumla çalışanlar ya deneyin sağladığı malzeme içinde boğulmuşlar, ya da dilsel olgular arasında yakıştırma birtakım bağlantılar kurmaktan öteye geçememişlerdir. Burada saltçı, "havada" bir savın deneye geçildiğinde nasıl başarılı olamadığına, deney yoluyla kendisini kanıtlayıp açamadığı için de parçalı bir olgu birikimiyle yetindiğine tanık olmaktayız. (3)

Bu tablo karşısında Jakobson'un tutumu nedir? Ödül konuşmasının yukarıya alınan bölümünde belirtildiği gibi, tarihsel dilbilimin dille ilgili olarak bilemediği nokta dizgesel kuralların varlığı idi: bu

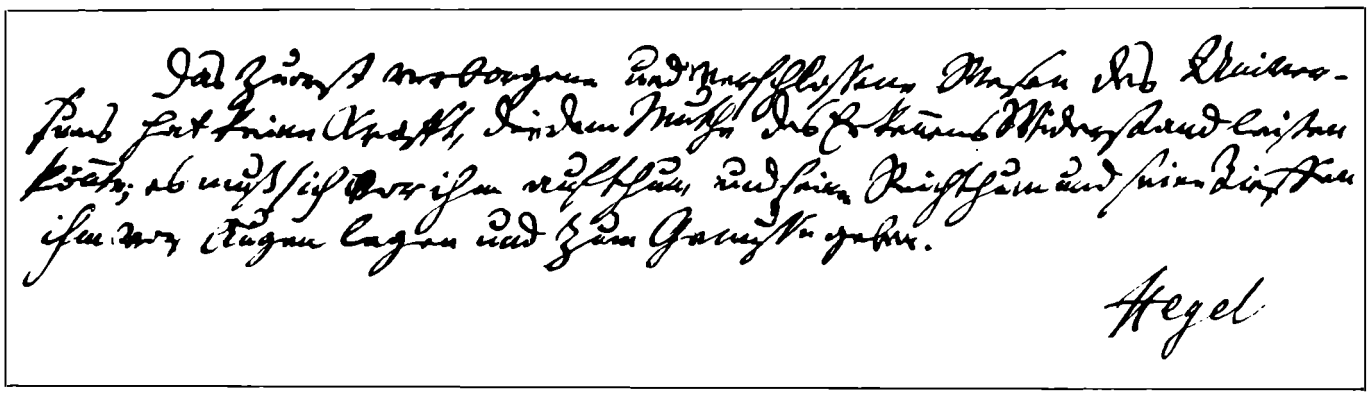
kuralları bir dili yeni konuşmaya başlayan kimse de bilemez, işte geleneksel dilbilim de böylesine başlarda kalmıştır, o zaman da sığınılacak tek bakış açısı dilsel değişikliklerin açısı olmuştur. Ancak biz Saussure'den beri dille ilgili "geçerli kuralların dizgesi"ni tanımayı öğrendiğimize göre, tarihsel dilbilimi yenilgiye uğratan temel sorunu gerekli bir değişiklikle yeniden canlandırabilir ve kuramsal çalışma için etkin kılabiliriz. Bu sorun şudur: dil dizgesi dillerin zamansal ve uzamsal çeşitliliği içinde, buradaki çokluğa hakkını vererek nasıl kavranabilir? Daha yenilerde, Tahsin Yücel, kendisiyle yapılan bir konuşmada, yapısalcılığın "tarih"e değil, belli bir tarih anlayışına karşı olduğunu ve dilin tarihselliğini başka bir yoldan temellendirmeye çalıştığını söylüyordu.(4) Jakobson'un dilbilime büyük katkısı da işte asıl bu noktada, Saussure'ün ne yönde eksik bıraktığını biraz aşağıda göstereceğimiz bu temellendirme işini ilkece yeniden ele almasında ortaya çıkmaktadır. Başka bir deyimle: Saussure'ün "Yeni Dilbilgisi" okuluna karşı tek cephede, yani bu okulun atomcu-olgucu yönüne karşı yürüttüğü savaşım, Jakobson'ca "spekülatif" yöne karşı yürütülen yeni bir savaşımla bütünlenmekte, böylelikle de dilin tarihsel yanı yapısalcı kuram için yeniden kazanılmaya çalışılmaktadır. Bu iki cepheli savaşla varılmak istenen nokta, insan deneyiyle düşünmesinin, "empirie" ile "speculatio"nun yeniden dengelenmesi ve bu dengelenmenin tüm bilim, sanat ve felsefe için geleceğe dönük olarak taze tutulmasıdır. Jakobson'un dallar-arası çalışmaya verdiği önemin, çağdaş felsefeye, Edmund Husserl'in fenomenoloji'sine gösterdiği ilginin ardında da bu soruna bir yanıt bulma isteği yatmaktadır.(5) Hegel tutkusu da burada kaynaklanır. Hegel, felsefe tarihinde son büyük dizge kurucusu, —"tarihçilik" savı açısından olduğu gibi — salt-düşünmeci felsefenin de son temsilcisi gibi görülmüşse de, Hegel'in dizgesine insanlığın tüm deneyinin malzeme oluşturduğunu akıldan çıkarmamak gerekir. Nitekim **Fenomenolojisi**'nden **Mantık**'ına değin tüm yapıtlarındaki asıl çabası insan "deney"inin bütünlüğü içinde kavranmasına yönelmiştir: "dialektik", deney tabanı olmadan düşünülemez.

3. Roman Jakobson'un Dilbilime Önemli Katkısı: "Devingen Birzamanlılık" Kavramı

İlkin şunu belirtmek gerekir: çeşitli temsilcilerinin elinde yapısalcı dilbilimin ve yapısalcılığın kendisi için de, sorunun Jakobson'un saptadığı aydınlık ve kesinlikle saptanması çoğun olanaklı olmamıştır. Tarihsel dilbilimin kuram ve uygulama alanındaki yanlışları karşısında, ters yönde, ama yine de Jakobson'ca kabul edilemeyecek bir tutum geliştirilmiştir. Bu tutumun ve kendi görüşünün ne olduğunu Jakobson şöyle anlatıyor:

> "... Karşı akım, kuralların dilin üretiliş ve algılanışını her verilen aşamada sınırladığı görüşünü getirdi. Dil araştırmasının başlıca konusu yapılan bu kurallar, langue'a (dil) karşı parole (söz), code'a (düzgü) karşı message (ileti), competence'a (edinç) karşı performance (edim) gibi savsözlerde anlatımlarını buldu. Edinç kurallarıyla ilgili olarak tek yanlı bir görüş savunuldu ve edimin çeşitliliği saygısızca yok edildi. Ben kendim, değişmezlerle değişkenlerin birbirinden bu bütün bütüne ve mekanik bir biçimde koparılışına karşı çıktım: hiçbir konuşucu tek bir düzgüyle sınırlanmış gözükmüyor. Temelde herkes, çevresinin en yakın ve en uzak üyeleri karşısında özdeş bir dile dayanıyor, ama yine de kendi bölüm bölüm düzgüsünü değiştirip duruyor ve böylelikle edincini konuştuğu çeşitli kimselere, ayrı ayrı konulara ve kendi kesintisiz değişen konuşma tarzlarına uyduruyor. Her dizgede olduğu gibi burada da değişkenlerle değişmezin sürekli bir iç içe geçmesi, sesbilimsel, biçimbilimsel, sözdizimsel, sözlüksel, biçimsel araçların kuşatıcı bir bütünlüğü ve çokluğu söz konusu. Evrensel bir olgu olan devingen birzamanlılık, düzgünün sürekli değiş tokuşuna dayanıyor."

Jakobson'un dilbilime başlıca özgün katkılarından biri olan "devingen birzamanlılık" kavramını belirlemek için ilkin Saussure'ün "tarihsel dilbilim" karşısındaki tavrını anımsayalım. Bu tavır **Genel Dilbilim Dersleri**'nin "Dilin İç Öğeleriyle Dış Öğeleri" başlıklı 5. bölümünde tanımına kavuşmaktadır. Saussure'e göre, tarihsel dilbilimin uğraştığı birçok konu, bu arada tarihçilerin, budunbilimci ve filologların "dil"e yaklaşımda sordukları, örneğin politik tarihle, kurumlarla, coğrafyasal yayılımla, yazınla ilgili birçok soru bundan böyle "dış dilbilim" adı altında toplanacaktır. Bu sorular elbette kendi yönlerinden geçersiz



Hegel'in el yazması

değildir, ama "dil"i kendi iç ilişkilerinin bir dizgesi olarak inceleyen "iç dilbilim" için geçersizdir, çünkü nasıl satranç oyununun kendisini onun "İran'dan Avrupa'ya getirilmiş" olması etkilemezse, dili de bu tür dış koşulları etkilemez: "Dil kendi düzeni dışında düzen tanımayan bir dizgedir." (6) Ancak Saussure'de ilginç olan, "dış" ve "iç" kavramlarının toptancılığındaki tehlikeyi görerek, "iç dilbilim" dediği alan içinde de birtakım ayrımlara ve örgütlenmelere gitmiş olmasıdır. Daha açık söyleyecek olursak, konunun "dış" ve "iç" diye ikiye bölünmesine karşın kalacak, artık, ya da tam bundan doğacak, yeni birtakım sorunları yenmek üzere, Saussure, iç dilbilimi kimi karşıt kavramlarla donatmıştır: dil/söz, birzamanlılık/ayrızamanlılık (synchronie/diachronie), dizim/dizi (syntagme/paradigme). (7) Yine de Saussure **Genel Dilbilim Dersleri**'nde, Descartes'ın "açıklık-seçiklik" ilkesinin ışığında, bu karşıt bölünmeler ve onlardan doğan ayrımların mantıksal sonuçlarıyla yetinmiştir. (8) Başka bir deyimle, buradaki karşıtların karşıtlar olarak hesabı verilmemiştir. Bu yapılmadığı için de, Saussure'den sonraki çeşitli yapısalcı okullarda (özellikle Amerikan yapısalcılığında), bu kavramlar arasında korunması istenebilecek denge, dilsel kurallılığı bildiren sözcükler yararına bozulmuştur. Jakobson tek bir "dil", tek bir "düzgü", tek bir "edinç" kavramına ağırlık veren bu görüşleri tarihsel dilbilimin aşırılığı karşısında yeni bir tekyanlılık, bir tekçilik olarak görmektedir. Saussure'ü de "dil" ve "söz"ü bıçakla keser gibi birbirinden ayırdığı ölçüde bu tek-yanlı görüşlerden sorumlu tutmaktadır. Jakobson, Saussure'ü bu noktada eleştirirken, keskin mantıksal bir çözümlemeyle dil/söz çatışkısının karmaşıklığından, görünüşteki tek çatışkının altında çeşitli çatışkıların gizlendiği saptamasından yola çıkar. Ayrıntılarına giremeyeceğim bu çözümlemeyle varılan en önemli nokta şudur, bence: "dil" — her ne kadar toplumsal bir kurumsa da — bireyler-üstü olan şeyle zorunlu bir biçimde örtüşmez, tıpkı bunun gibi bireylerin dilsel dışlaştırması demek olan "söz" de zorunlulukla bireysel değildir. Koro halinde, toplulukla birlikte söylenen sözler bu ikincisine örnektir. (9) Kısacası "dil"de "söz", "söz"de "dil" vardır. İşte yukardaki konuşmada sözü edilen, değişmezlerle değişkenlerin canlı, dizgesel ilişkisi "dil"/"söz" kavramları açısından böyle ortaya çıkar: bu kavramların da ardında değişmezle değişkenlerin oyunu sürmektedir ve çatışkıyı belirleyen budur. Beri yandan bireyin katılabileceği birçok "koro"lar, birçok topluluklar düşünebiliriz. Dil içre diller, özdeş bir "dil" içinde çeşitli "düzgü"ler vardır, üstelik bireyler de bu düzgülerin birinden ötekine geçebilmektedir, tıpkı birçok kurumun, birçok derneğin üyesi olabileceği gibi. Dildeki değişme, zaman içinde bir düzgüden ötekine geçiş biçiminde olur ve dili konuşanlarca bu geçişin kendisi yaşanır (bugün Türkçedeki eski-yeni çatışması buna çok belirgin bir örnek oluşturmaktadır). "Devingen birzamanlılık" kavramı da bu noktada karşımıza çıkar:

> "Konuştuğumuz kimselere kendimizi ayrı ayrı uyarlamalarımızda (dilsel uymacılık durumlarında) ve karşılıklı olarak birbirimizi derece derece geri çevirmelerimizde (dilsel uymazcılık durumlarında), kendi düzgümüze en yüksek bir değişkenlik, zamansal, hem de uzamsal bir oynaklık veririz. Değişmezlikle

değişkenliğin ayrılmazlığını bu noktada görüyorum. Bu sav benim için Hegel'in dialektikinden tutun da günümüz bilimlerine, özellikle dilbilime değin bilimsel çözümlemenin conditio sine qua non'unu onsuz olunmaz koşulunu oluşturmaktadır. Ustanın esin ve uyarılarına olan borcumuz daha hâlâ ödenmemiştir. Özellikle zaman ve uzam, dilin birbirinden ayrılmaz iki iç etmenidir. Dil ve onun yorumu bu etmenlerden ayrı düşünülemez. Her dilsel etkinlik kendilerini sunan devinme-olanakları arasından yapılan seçme ve kararları sürekli olarak içerir; ister alışılmış bir deyim, ister hiç duyulmadık bir uzlaşım, ilerleyen değişim ve dönüşümün aşamasına göre, ister tam da o sıra başını kaldıran bir eskillik, isterse yeni bir sözcüğün son biçimi söz konusu olsun, bu durum değişmez."

Ödül konuşmasının bu son bölümünün anlamını daha iyi kavramak için yine Saussure'e ve Jakobson'un yukarıdaki konuyla ilgili olarak Saussure'e yöneltttiği eleştiriye bağlanalım. Jakobson'a göre Saussure'ün "Dersler"ine birbirinin tersi iki eğilim egemen olmuştur: bunlardan biri, dil dizgesini zaman-dışı olarak görmesi, böylece dizgenin ne parçalarının, ne bütün olarak kendisinin zamansal art ardalığa uymadığını iddia etmesi ("birzamanlılık"), öbür yandan da dilbilimsel birimleri yalnızca üretildikleri çizgiyle belirleyerek "çizgisellik"e yargılı gibi göstermesi. (10) Jakobson'a göre dizge için söylenenin birim, birim için söylenenin dizge için geçersizliği düşüncesi yanlıştır. Böylece Wilhelm von Humboldt'un önemli bir savına dayanır Jakobson: "dilde bütün, her şeyce, her şey de bütünce belirlenir" ("dass in der Sprache Alles durch Jedes und Jedes durch Alles bestimmt wird"). Yani birimlerin dizilişinde dizge vardır, dizge de birimlerinin kullanılmasıyla yaşar: dizgenin birzamanlılığı birimlerinin art arda gelişiyle iç içe girer. Dizge ile birimlerin üretiliş-algılanışı eşzamanlıdır. Bunu göz önünde bulundurmayan Saussure, birzamanlılığı durağanlıkla, dilsel art ardalığı, tarihi devingenlikle özdeşleştirmiştir. Oysa dilde devingen birzamanlılık söz konusudur: dizgenin duraganlığı ile birimlerin devingenliği zamandaştır. Daha başka bir deyimle: dilsel dizge yalnızca var değildir, olmaktadır da. Dilsel dizge kendi içinde gelişmekte olan bir dizgedir: çocukta dilin kazanılması olayı başlıca bir tanıktır buna. Dilsel dizge içinde yer alan alt-düzgüler, böylece, devingen birzamanlılık açısından konuşmacı için konuşurken kendisinden seçme yapacağı bir olanaklar, eşzamanlı olanaklar bütününe dönüşür. Bu olanakların her biri, kullanıldığı sürece olmaktadır, evrimlenmektedir (Türkçede "olmak"tan gelen "olanak" sözcüğü bu olguyu çok iyi anlatıyor). Niçin? Çünkü her dilsel birim, kullanıldığı anda, gizilgüç halindeki öbür dilsel olanaklar karşısında bir gerçekleşmedir ve böylelikle de değişmeye adaydır. Bu devingen dizge, kendi iç ilişkileriyle devinen bu bütün, Hegel'in "tarih" içinde soluk alan, insanlık tarihinin evrelerini kendi öğeleri olarak içseyen "dizge" kavramını anımsatır haklı olarak. (11) Orada da, burada da olanakların dizgesi bireysel kullanışlarını aşmakta, ama beri yandan bu kullanışlar olmadan dizge de varolamamaktadır.

Bir kez daha vurgulayalım: bütün bu görüş, metafizik bir dalışın, bir düşünmecenin sonucu değildir. Devingen birzamanlılık kendisini insan konuşmasının bütününe egemen olan, yapısal ilişkilerine göre her birey için tek tek saptanabilen bir değişmez-değişken oyunu olarak açıklar. 1870'ten bu yana matematikte geçerlik kazanan bu kavram çifti, şimdi de dilbilimde ve yazınbilimde araştırmayı yöneterek bizi önemli sonuçlara vardırmaktadır. En başta ortaya konan sorun, yani "deney"le "düşünme"nin bireşimi sorunu için bilimde böylece bir anahtar bulunmuş oluyor: değişmeler içindeki değişmezin, bir dizi değişkenin kuralının yakalanması, ama bunun için de her ikisinin dialektik bir karşılıklılık ilişkisi içinde görülmesi. İşte "ustanın esin ve uyarılarına olan borcumuz" bu noktada hâlâ sürerken geleneğe bir halka daha eklenmiş olmaktadır.

4. Şiirin Önderliğinde Bir Eleştiri Kuramı

Roman Jakobson, Rusya'daki yıllarından başlayarak dilbilim çalışmalarını yoğun bir sanat ilgisinin önderliğinde gerçekleştirmiştir. Başka bir yazımda, Jakobson'un dilbilimsel görüşleriyle çağdaş resmin ilişkisini göstermeyi denemiştim. (12) Burada şunu ekleyeceğim: "Devingen birzamanlılık" kavramını görecelik öğretisinden devşirdiğini söyleyen Jakobson bu kavramı destekleyip doğrulayan asıl çarpıcı örnekleri fütürist resimde, özellikle de sinema sanatında bulduğunu açıklamaktadır: belli bir anda beyaz perdede gördüğümüz devingen görüntüler bir "devingen birzamanlılık" örneğidir. (13) Jakobson'un düşüncelerinin çeşitli sanat dallarıyla ilişkisini göstermek buradaki amacımı aşıyor. Yukarıda tanımlanan ana sorun çerçevesinde genel bir

yazınbilimsel eleştiri kuramının nereye oturacağına kısaca değinerek, bu konuda şiir sanatının nasıl bir örnek oluşturduğunu göstermekle yetineceğim.

Hegel-ödülü konuşmasında da belirtildiği gibi, konuşucunun gerçekleştirdiği her dilsel seçme, zamanlı-uzamlı dilsel olanaklardan yapılan bir seçmedir: bu seçmeler ve onları izleyen birleştirmeler, çeşitli düzgülerin birinden ötekine geçmeyi, kural içinde de çeşitli kurallar kullanmayı öngörür. Bu nokta hiç kuşkusuz tüm yazınsal üretim için de geçerlidir. Her yazar, ister ozan, ister romancı, ister bilim adamı olsun, sayısız dilsel-yazınsal olanaklar dizgesinden zaman ve uzam içinde seçmeler, birleştirmeler yapar, şu deyimi kullanır, bunu kullanmaz, şu yazar gibi yazar, yazarken ona benzememeye başlar vb. Yazınbilim ve eleştiri ilkin yazarın uyduğu genel kuralı, onun dizgesini bilmelidir, ama bu yetmez, çünkü genel kural alt-kurallarla, dizge alt-ve yan-dizgelerle canlanmamışsa zaten ortada sanat yoktur (sanatsal yaratı öncelikle bireysel olduğuna göre): öyleyse yazınbilim bunları izlemelidir. Kuşkusuz bu da yetmeyecektir, çünkü dizge alt-dizgelerle, genelgeçer düzgü sınırlı-geçerli ya da henüz-geçerli- olmayan düzgülerle devingen bir ilişki içindedir. Her sanatsal yazın yapıtı değişmezin değişkenlerle ilişkilerini içerir: onda ne başlangıçlar, ne sonlar, ne başlangıcın sonları, ne sonun başlangıçları vardır. Eleştiriye de asıl görev burada düşecektir.

Bugüne değinki yazın eleştirisi — hâlâ bugün bile — Kant'çı eleştiri kuramının dümen suyundan çoğunlukla çıkamamıştır. Bilindiği gibi, Kant, kendi çağındaki bilimsel bilgiyi değişmez bir veri olarak alıyor, yalnızca onun nasıl olanaklı olduğunu soruyordu. Eleştiri, bu olanağın insan bilincindeki değişmez koşullarının araştırılması demekti. Yazın eleştirmenleri de genellikle bundan fazla bir şey yapmamışlardır: onlar da yazınsal yapıtı bir veri olarak kabul edip "bu nasıl olabilmiş?" diye sormuşlardır. Kuşkusuz böyle bir soru olumludur, (az önce yazarın dizgesinin bilinmesi gerektiğini söylemiştim), ancak yapıtın iç ve dış, olabilme koşullarının tekçi bir tutumla gösterilmesi ve bununla yetinilmesi yanlıştır. Eleştirmenlerin "yazar"ı bir mutfak malzeme listesiyle özdeşleştirirken, kendilerini de bu listeyi keyfince düzenleyen bir ambar memuru haline getirmeleri yanlıştır. Eğer bir yazar bu malzeme listesine uymadıysa vay haline onun! Jakobson'un kuramının ışığında, eleştirmenin yalnızca "nasıl olabilmiş?" diye değil, aynı zamanda "nasıl olabilmekte?" ve "nasıl olabilecek?" diye sorması, eskinin ve sürekli eskitilen bir yeninin yerine eski ile yeninin sürekli olmakta olan ilişkisini geleceğe de dönük olarak araştırması gerekir. Bunun da ilkin yazınsal metnin kendi üzerinde yapılması istenecektir. Gerçekten de her metin kendisinde bir değil, birçok eğilimler taşır: eskiye özlemden, şimdide yaşamanın sevincine, gelecek için umutlara değin çok çeşitli ve hattâ zaman zaman çelişik olan bu eğilimlerin nasıl harmanlandığının gösterilmesi ilkin devingen bir yazınbiliminin görevi olacaktır, ama eleştiri de burada zorunlu olarak işin içine karışacaktır, çünkü böyle bir eleştirinin tüm konusu metnin içeriğinde, giderek metnin kendi kendisiyle ilişkisinde belirlenebilecektir. Beri yandan burada durağan öğelerin, sanatçının dayandığı kuralın hakkı verilmelidir: ancak "değişmeyen geçmiş", bu adla yeni eğilimlerin arka-planı olarak vardır. Eleştiri, böylece geleceği kollarken havada kalmaktan kurtulmuş olacaktır.

Bütün bunların ilkece ve açıklıkla yapılabileceği gün herhalde gelecektir. Ama işte asıl o zaman eleştirmen "şiir"i anladığını kanıtlamış olacaktır. Çünkü Jakobson'a göre, değişenle henüz değişmeyenin, kıpırdayan parçalarla onları barındırıp besleyen bütünün ilişkisinin kendisi şiirsel bir şeydir, Novalis örneğinin de ortaya koyduğu gibi:

> "Novalis'le birlikte dil öğretisini tin ülkesinin devinim bilgisi olarak tanımladığımız ve dili mekanik-atomcu değil, öncelikle devingen olarak ele aldığımız ölçüde, "Geceye Övgüler" yazarının "parçalarda bütün nasıl bulunur ve bütünde parça?" sorusu dilbilimin can alıcı bir ödevi olmuştur ve hâlâ da olmaktadır." (14)

5. Yazın ve Kültür İlişkisi Yönünden Sonuç

Yazıma başlarken Batı'dan aldığımız birçok düşünce ve yöntem için olduğu gibi yapısalcılığın alımlanmasında da ana-sorunu göremediğimizi, sorun bilinciyle davranmadığımızı belirtmiştim. Jakobson bize bu ana-sorunun ne olduğunu gösterdi. Şimdi bizdeki tüm yapısalcı ya da yapısalcılıktan etkilenmekte olan yazınbilim ve eleştirinin kendini bu sorun açısından yeniden

gözden geçirmesi beklenir. Gerçekten de kendi düşüncemizi "deney" ve "düşünme"nin birbirine açılarak dengeleneceği kuramsal bağlama yükseltmedikçe bu alanda pek fazla bir şey yapmış sayılmayız. Yazınbilimcinin metni parçalayıp sonsuz sayımlar ve sıralamalara geçmesiyle hiçbir şey elde edilemeyeceği gibi, yapıta dışardan yapılan rastgele birtakım yakıştırmalarla "ben böyle görüyorum"larla da hiçbir yere varılamaz. Bunun böyle bilinmesi ilk aşamadır. Daha sonraki bir aşamada yapıtın öz malzemesinin ileri kuramsal bir bireşim için kavranması gerekir. İşte burada Türkçe şiirin yol göstericiliğine yürekten inanmalıyız (Cercle de Prague'da Türk şiiri üzerine çalışmalar yapılmış olması boşuna değildir).Şiire eğilen bir yazınbilim ve eleştirinin — sorun bilinirse — bu konuda büyük bir başarı olasılığı vardır. Jakobson dilbilimsel çalışmada şiire çok önem vermiş, şiirden dilbilime, dilbilimden şiire yepyeni yollar açmış, şiir onun için başlıca ve örnek bir anlamda dilin kendisi olmuştur. (15) Bütün bunları kendi yazınımız için değerlendirebilir, sözü edilen "devingen birzamanlılık"ı şiirimizin kendisinde tanımaya başlayabiliriz.

Ama bütün bu konu, baştan beri belirttiğim gibi yazınbilimin sınırlarını da aşmaktadır: sorun tüm kültürümüz için "deney" ile "düşünme"nin bir araya getirilmesi sorunudur. "Eylem" ve "kuram" ilişkisi de burada asıl gerçek anlamıyla karşımıza çıkacaktır. En yalın biçimiyle, kuramsız eylemin, eylemsiz kuramın etkin olamayacağı son zamanlarda bizde de söylenir olmuştur. Şimdi bir yandan bunu "deney" ve "düşünme" kavramlarının düzeyine (ve o düzeyin gerçek-kuramsal gerginliğine) yükselterek kavramalı, öbür yandan da "eylem" ve "kuram"ı bu üst-kavramların birer bölümü olarak görmeyi bilmeliyiz. Artık anlıyoruz ki, buradaki sorun yalnız dilbilimin, yazınbilimin ve eleştirinin sorunu değil, tüm sanatsal ve yazınsal etkinliğin, ama aynı zamanda bilimin ve felsefenin sorunudur. Yazını alalım: örneğin roman kuramı olmayan, bu kuramın roman yazmada hesabını vermeyen bir romancı gerçek bir roman eri olabilir mi? Gerekli değişikliklerle özdeş sorun bilim ve felsefe için, kısacası tüm kültür-üretme etkinlikleri için yinelenebilmektedir. Beri yandan bu sorun yalnız tek tek alanlar için değil, bunların ilişkileri için de geçerliğini korumaktadır: bir "eylem" biçimi olarak sanat, bilim ve felsefede kendi "kuram"ını arayacaktır kuşkusuz.

Jakobson'un bize gösterdiği noktada, bilim, felsefe ve sanat, "deney" ve "düşünme", "kuram" ve "eylem" olarak karşılıklı birbirlerine bakışıyorlar; ilerlemeleri de ancak böyle olanaklı oluyor. ◇

NOTLAR:

1) Bu yazımda, araya kendi — kuşkusuz tüketici olmayan — açıklamalarımı da koyarak bu konuşmanın tam bir çevirisini vermiş olacağım. Öyle ki, bu açıklamaları atlayanlar, alıntı sırasını izleyerek konuşmanın tümünü kesintisiz olarak okuyabilirler.

2) Bu açıklama Mayr'ın The **Growth of Biological Thought** (Biyolojik Düşüncenin Gelişimi), Harvard University Press, 1982 kitabında yapılmıştır. Ernst Mayr (1904-....) gelişim kuramcısıdır, Jakobson'un Harvard'da meslektaş ve arkadaşıydı.

3) Karş. G. C. Lepschy: **La Linguistique structurale,** Paris, 1967 s. 17-20

4) Tahsin Yücel'le Yapısalcılık Üstüne Bir Konuşma, Cumhuriyet, 7 ekim 1982, s. 4

5) Roman Jakobson'un Edmund Husserl'in fenomenolojisiyle ilişkisini ilk kez Elmar Holenstein, **Roman Jakobsons phaenomenologischer Strukturalismus** (Roman Jakobson'un Fenomenolojik Yapısalcılığı), Frankfurt am Main, 1975 adlı yapıtında ayrıntılı bir biçimde ortaya koydu. Aynı zamanda Fransızcası da yayımlanan **("Jakobson ou le structuralisme phénoménologique,** Paris 1975) bu önemli çalışma,Husserl'in —1935'te "Cercle Linguistique de Prague"a, dilbilimcinin girişimleriyle, dilin fenomenolojisi üzerine bir konuşma yapmaya çağırılmasıyla (ama kuramsal olarak çok daha önce) başlayarak — Jakobson'u ve "Cercle"deki arkadaşlarını etkilemiş olduğunu göstermektedir. Doğrudan etkinin yanında doğrudan olmayan etkilenmenin çok daha derine gittiği görüşünü getiren Holenstein, "fenomenolojinin yapısalcılığın tarihsel ve olgusal olanaklılık koşulu" (agy., s. 13) olduğunu söylemektedir. Bu yapıtta geliştirilen görüş ve yorumlar sonradan Jakobson'un kendisince de doğrulanmıştır.

6) Ferdinand de Saussure: **Genel Dilbilim Dersleri,** 1 (Çev: Berke Vardar), Ankara, 1976, s. 44

7) "Synchronie/diachronie" karşılığı olarak "eşsüremlilik"/"artsüremlilik" deyimlerini niçin kullanmak istemediğimi başka bir yazımda açıklamıştım (Bkz. **Bedrettin Cömert'e Armağan,** Ankara, 1980, s. 68-69).

8) Ferdinand de Saussure: **Genel Dilbilim Dersleri** 2, Ankara, 1978, s. 10

9) Roman Jakobson: **Selected Writings** I, The Hague, Paris, 1971, s. 284-285

10) Roman Jakobson-Linda Waugh: **The Sound Shape Of Language,** Brighton, Sussex, 1979, s. 76, 165-166

11) Önay Sözer: "Selbstbewusstsein und Objekt bei Hegel und Husserl-Anhand des Strukturalismus von R. Jakobson", **Hegel-Jahrbuch 1979,** Köln, 1980, s. 428

12) "Çağdaş Resmin Dili ve Zaman Kavramı", **Bedrettin Cömert'e Armağan,** Ankara, 1980, s. 59-69

13) R. Jakobson-K. Pomorska: **Dialogues,** Paris, 1980. s. 59-60

14) R. Jakobson: **Form und Sinn,** München, 1974, s. 176

15) Elmar Holenstein: **Roman Jakobsons phaenomenologischer strukturalismus,** Frankfurt am Main, 1975, s. 168

hikâye anlatma ve yazma

Hikâye anlatma ve yazma, edebiyatın geniş bir yanı olup doğu tarafında en çok Araplar ve İranlılar arasında pek eski bir edebi meslekti. Bu yol, Avrupa'da bir yüzyıl kadar zamandan beri geçerlik kazanmış ve ülkemizde ise henüz yeni doğmuştur.

Bir hikâyeyi anlatmak ve yazmak, bir olay ortaya koymak demek olduğu için bunun tarih türüyle pek büyük ilişkisi varsa da söz konusu olay mutlaka bir veya birkaç kişinin yaşamöyküsü demek olup okurlar bir kişinin durumuna acımaya ya da gülmeye davet edileceğinden sözü edilen ilişkinin tarih türünden olup bitenlerin anlatılması tarzına özgü olması daha uygundur.

Şimdiye değin yayımlanmış olan hikâyeler o denli çeşitli olduğu için, bunların topu incelense, yine hikâyelerin türleri hakkında inceleyici, özel bir düşünce elde edemez. Oysa bir insan topluluğunun hikâye kitaplarına, fen kitapları kadar gereksinmesi olduğu artık anlaşılmış, ve yazarlar o yolda dahi kalem oynatmaya başlamış olduğundan bu konuda türle ilgili bazı düşüncelerin ileri sürülmesi yararsız görülememiştir.

Hikâye denilen şeyin ortada başlıca iki türü görülür ki birincisi güldürücü, ikincisi ağlatıcıdır. Ancak bir hikâye içinde bu iki türü yerleştirmek dahi olanaklı olabilir. Bundan dolayı bu sınıflandırmaya o kadar önem verilmeyip bu konuda özel önemi, hikâyenin anlatılması ve yazılmasınca geçerli sayılan dört öbeğe vermek gerekir.

Birinci yani en aşağı öbeğin içine giren hikâyeler bir olaya başka olayları katmakla işi anlaşılmaz ve içinden zor çıkılır bir duruma düşürmeksizin yüzeysel olarak aktarmak ve söylemektir. Dilimizde şimdiye değin telif olarak yayımlanan hikâyelerin tümü bu bölümdendir.

Bu birinci öbeğe giren hikâyelerde olayın asıl sahibi daima sözü edilen kimse olup, devamlı olarak onun kendi haline dair söylenir ki verilen bilgilerin tümü sanki, olay sahibinin macerası ve yaşamöyküsüdür. Yine o olay içinde öteki bazı kişiler bulunsa bile onların önemi olmayarak okurlar gözlerini yalnız macera sahibine dikerler. Hikâye yazmaktan amaç felsefeden, ahlaktan kimi ilkeleri güldürücü veya ağlatıcı bir anlatımla okuyanlara telkin etmek olduğuna göre, bu birinci öbek hikâyelerde bu amaca pek az hizmet edilmiş olur. Birinci öbek hikâyelerde en son amaç, "bak şu adamın başından geçenler ne kadar gariptir" diye şaşkınlığa sürüklemekten başka bir şey değildir.

Bundan sonra ikinci öbek hikâyeler gelir ki onda yalnız bir adamın macerası anlatılmaz. Birkaç kimseyi içine alan bir olayın her yönü toplanarak bir sonuç ortaya koyduğu gösterilir ki sonuç olay kahramanlarının tümü hakkında okuyanların dikkatini çeker. **Letaif-i Rivâyât** adıyla yayımlanan hikâyelerden **Yeniçeriler** adlı hikâye, bir dereceye kadar şu ikinci öbek hikâyelerden sayılabilir. Çünkü hikâyenin sonu Civelek Hüseyin'in bir alçak tarafından haksız olarak ortadan kaldırılmasıyla bitirse de, bu sonuç Osman Çorbacı'nın yirmi yıl önce işlediği bir zulmün pişmanlığını çekmesi ve adı geçenin eşinin suçsuzluğunun ortaya çıkması ve Hüseyin'in sevdiği kız ile nikâhlanması kesin gibi bir şey iken ikisinin ana bir kardeş olduğunun anlaşılması ve cellat Hasan'ın vaktiyle elde ettiği büyüklüğün içinde bir de küçüklük olduğu ve bu durumların tümü ise yeniçerilik tavırlarından ve ahlakından doğduğu yönlerine dallanıp budaklanmakla okuyucuların dikkati hem Hüseyin'e hem de anası, hem sevgilisi, hem cellat Hasan, hem de yeniçerilik durumu üzerine çekilmiştir. Birinci öbek hikâyelerde okuyucuların dikkati yalnız bir adama çekilip ikinci öbek hikâyelerde ise birkaç kimseye çekilmek kadar aralarında bir fark vardır.

Hikâyenin şu iki türünü yazmak pek büyük bir yetenek gerektirmez. Nedenleri şunlardır:

Birincisi — Hikâye kesinkes bugünkü durumuyla ilgili kılınır ki zamanın ahlakı, âdetleri, usulü yazarca bilindiği için o yolda zahmetten kurtulur.

İkincisi — Bu gibi hikâyeler, yazarın en çok kendi oturduğu ülkeye ve hattâ kendi mensup olduğu halka bağlandığından, hikâye yazarı diğer bir yere veya başka bir ulusa geçtiği zaman o yerin veya o ulusun durumunu ayrıntılarıyla öğrenmek güçlüğünden kurtulur.

Üçüncüsü — Hikâyenin ilgili olduğu kişilerin genel durumuyla, davranış biçimini değerlendirmeye gerek olmadığından, değerlendirmede felsefe ve ahlaka aykırı bir yargı ileri sürmek korkusundan dahi sıyrılarak durumu okuyucuların vicdanlarına bırakmakla kurtulur.

Dördüncüsü — Bu tür hikâyeler içinde pek büyük entrikalar bulunmayacağından, birbiri aleyhine ya da lehine hilelere, düzenlere girişen kişilerin oyunlarını arapsaçı gibi karıştırıp sonra ayıramamaktan korkmaz, ki hikâye anlatma ve yazma işinde yazarı en çok yoran ve hattâ korkutan şey budur.

Üçüncü öbeğe giren hikâyelerden dilimize henüz çeviri bile yapılmamıştır. Bu tür hikâyelerde okuyucunun dikkati yalnız sonuçta ortaya çıkacak tuhaflığa çekilmeyip, olay kişilerinden her birinin tavır ve tipleri okuyuculara anlatılır. Yani bu tür hikâyelerde olayla ilgili olan kişilerden bazısında çokça ahmaklıkla birlikte tuhaflık ve bazısında olağanüstü saflık ve kimisinde hainlik, diğerinde hile, başkasında kibir ve gurur; kısaca her birinde bir tavır ve tip anlatılarak ta hikâyenin sonuna kadar bu kişilerin tavırları değiştirilmeden devam edilir ki böyle olan hikâyelerin bir sayfasında

okuyucular gülerse, öbüründe ağlar ve bir kişinin doğruluk ve yiğitliğini ve güzel ahlakını görüp ne denli sevip beğenirse, diğerinin kötülüklerinden ötürü aleyhine o derece nefret gösterir.

Bu üçüncü öbek hikâyelerde zaman ve yeri belirtmemek olmaz. Zaman ve yeri belirtmek için ise belirlenen zaman ve yerin durumuna dair çokiyi bilgi edinmek gerekli olup, oysa ki bu bilgileri coğrafya anlatır gibi vermeyerek, olay kişilerinin tavır ve tipleri içinde üstü kapalı biçimde anlatmak gerekir. Sözgelişi Osmanlı ülkesinde geçen bir hikâyede bir âşığın rakibini düelloya davet ettiği görülürse, bunun Osmanlı ahlak ve âdetlerine tamamıyla uyamayacağı bellidir. Bunun gibi Arabistan'da geçen bir hikâyede kadının sevgilisi için baba evini terk etmesi tasarlanırsa, bu durum Araplar'a göre kızların babalar elinde sanki tutsak gibi bir durumda olmasıyla uygun düşmez. Çerkezistan'da geçen bir hikâyede dahi kızlara Arap kızlarının tutsaklığı kadar bir tutsaklık verilirse Çerkez kızlarında olan özgürlükle denk olmaz. İmdi yerin, zamanın genel durumunu olay kişilerinin tavrı içine sokarak anlatmak gerektir.

Bu sınıf hikâyeleri anlatmak ve yazabilmek için anlatıcıyı ve yazarı en çok yoran şey, olay kişilerinden her birinin durum ve eylemlerini değerlendirmektir. Gerçi bu değerlendirmeyi dahi sanki ahlakbilimden bir kitap yazarcasına "filan gayet kibirli olup bu ise ne kadar kötü bir şeydir" diye yazarın, kendisinin söylemesi hikâyeye güzellik vermediğinden başka güzelliğini bütün bütün kaldırır. Bu değerlendirmeyi olay kişilerinin birbirleri hakkında davranışları ve eylemleriyle yaptırmalıdır. Sözgelişi bütün bütün biçare ve umutsuz kalmış olan bir kişi, kendisine iyilikte bulunmaya asla borçlu olmayan bir adamdan birçok iyilikler gördükten sonra bir de fedakârlık ve hattâ kendi kişisel çıkarını dahi yitirmek derecesinde bir iyilik gördüğü zaman, söz konusu biçare, kendi kendisine söyleştiği sırada o cömert kimsenin cömertliklerini, öte yanda zulmünü görmüş olduğu zalimin insanlık dışı zulümleriyle karşılaştırarak ve değerlendirerek iyilik ve cömertlik ve insanlık ve eziyet ve alçaklık hakkında yazarın ne kadar özlü düşüncesi varsa biçarenin ağzından anlatmalı. İşte okuyuculara duyulmamış bir hikâye ile tat verdikten sonra ahlak kurallarını dahi telkin etmek bu sınıf hikâyelere özgüdür.

Dördüncü öbek en yüksek öbektir ki bu öbekten sayılan hikâyeler birkaç hikâyenin toplamı olur. Sözgelişi birkaç kimse arasında hükümet ve memuriyetçe yükselme niyetinden doğan şiddetli bir çekememezlik ve diğer yanda başkası birkaç kişi arasında bir amaç üzerine güçlü bir birlik ve öte yanda gayet gizli tutulan bir sevişme ve diğer bir yanda her türlü umutlar yitirilerek üzüntü içinde kalmış, ayrıca bir belaya uğramış kimse olur. Özetle böyle dış görünüşçe birbiri ile asla ilişkisi olmayan birtakım olaylar bulunur da sonra olay kişilerinden birinin başından geçen olaylar, öbür olaylarla iç içe girerek tümünü bir yerde toplar ki bu yolda yazılmış hikâyelerin her sayfası bir olayın sonucu ve her olayın sonucu diğer kapalı bir olayın başlangıcı olmakla, insan böyle bir hikâyeyi okumakla doyamaz.

Bu tür hikâyelerin yazıya geçiriliş biçimi o denli geniştir ki yazar yalnız topluluğun ahlak ve âdetlerini ve insanoğlunun çeşitli tavırlarını değil, hattâ tarihin en önemli olaylarını ve değerlendirmelerini dahi hikâyenin eleştiri ve değerlendirmeleri içine sokarak konuya genişlik verdikçe verir. İşte bu kez çevrilmiş ve yayımlanmış bulunan **Monte Kristo** hikâyesi (romanı), bu yüksek öbeğe giren bir güzel hikâyedir ki anlatılması ve yazılması her kula nasip olamaz.

Bu dört öbeğin tümünü içine almak üzere bazı yargılar vardır ki onların dahi uyarısı yalnız hikâye yazmaya heveslenenler için değil, hikâye okumaktan tat bekleyenler için dahi yararsız değildir. Şöyle ki:

Birincisi- Hikâyede en çok göze çarpacak olan şey, bahı ve talihin her şeyden önce eziyet edenlere uygun olmasıdır ki insan en çok bundan etkilenir. Hele bu durumda bulunan kimselerin en sonunda uygun cezayı görmeleri okuyuculara öç aldırmış kadar coşku ve tat verir. Bir hikâyede yazar işin bu yönüne dikkat etmemişse, o hikâyenin sanki kocakarı masalları kadar da tadı olamaz.

İkincisi-Hikâyede rastlantıların ya hiç olmaması ya da olabildiğince az olması şarttır. Sözgelişi kaçan bir biçarenin gece evinden çıkarken rastlantı sonucu kendisini kimsenin görmemiş ve deniz kıyısında gece yarısı rasgele bir kayık bulmuş ve iyi bir rastlantı olarak kayıkçı dahi vaktiyle iyilik ettiği bir adam bulunmuş olmasını anlatmak ve yazmak rastlantılara çok yer vermek demektir.

Üçüncüsü — Hikâyelerin çoğunda nefsine suikast işi (intihar), pek ucuz ve pek kolay gerçekletirilmekte olup bunda bir güzellik olamayacağından okuyucular için dahi kötü sonuçlar çıkarmaya yol açar.

Dördüncüsü — Hikâye herhangi bir ulusa dayanmaktaysa, o ulusun ahlakından ayrılmaması pek büyük bir şart olup İslâm ve Osmanlı ahlakında kadınların örtünmesi ise yazarın hiçbir vakit göz ardı etmemesi gereken bir şeydir. Fransız dili üzerine yazılmış olan bazı şeyler Türkçe'ye aktarıldığı zaman telif olarak çevrilmiş olmak amacıyla olay kişilerinin adlarını dahi Türk adlarına uyarlamakta oldukları görülmektedir ki hikâye Fransız ahlakını anlattığı halde bütün bütün Türkler'e dayandırılması yayın kuralıyla bir türlü uygun düşmemektedir.

Beşincisi- Hikâyelerde niteleme ve tanımlama biçiminde yazılmış yerlerin yüksek sözlerle yazılmasında sakınca yoksa da, konuşma biçiminde yazılan yerleri pek anlaşılmayan sözlerle yazmakta hiçbir güzellik olamaz. Sözgelişi bir ayvaza (uşağa) "Bu akşam kandilleri silmeyi başaramadığından dolayı" dedirtmek bile layık olmayıp ayvaza yine ayvazlık durumuna uygun dil kullandırmak gereği ortadadır.

Anlatıcının ve yazarın bir hikâyeyi anlatması ve yazması için hikâyenin geçtiği yere göre her şeyi bilmesi gerekir. Hattâ Avrupa hikâyecilerinden birtakımı hamallar kahvesine devamla onların oradaki durumlarını incelerler ve sözgelişi bir doğramacı dükkânına sık sık gidip gelerek sözlerini (terimlerini), tavırlarını yapılış biçimleriyle incelemek derecelerine kadar bilgi toplarlar ki bu durumda bir hamal kahvehanesinin durumunu anlattıkları zaman sanki yazar on beş yıl hamallık ederek o kahvehaneye devam etmiş sanılıyor. Yoksa hikâye yazmak için gereken şeyler yalnız felsefe (hikmet), ahlak, entrika gibi şeylerle sınırlı kalırsa bunlarla yazılan hikâyelerden o kadar tat alınamaz. Sözümüzü toparlayalım, hikâye okumak ne kadar tatlı bir şeyse, yazmak o kadar güç olup bir yazar anlattığı ve yazdığı hikâye eğer gerçekten olmamışsa, onu olandan daha olmuş, gerçekten bir kat daha gerçek kılabilmek için pek çok incelemeye, pek çok bilgiye gereksinme duyar. ◇

AHMET MİTHAT EFENDİ

(Kırk Anbar, İstanbul 1290/1873;
cüz. 4, sayfa: 107-112)

Günümüz Türkçesine çeviren:
Yusuf Çotuksöken

ANIŞMALAR

anlatımın tadı

Anlatımı tatlandıran ya da yavanlaştıran etkenler çok yönlüdür. Deyişbilim (stylistics) alanında çalışanlar ayrı ayrı adlar altında ele alırlar bu etkenleri. Bununla birlikte her birinin eninde sonunda gelip sözcüklerin seçim ve kullanımına dayandığını da sık sık vurgularlar. Doğrudur da. Çünkü duygu, düşünce, tasarım ya da olay ve olguları sözcükleştirmedir anlatım. Varlığı sözcüklerdedir, sözcüklerin kullanımında, sözcüklerin birbirleriyle oluşturduğu bağıntılardadır. Bağıntılar derken, öbekleşmeleri, tümceleri de düşünüyoruz. Böyle olunca dilin kendisiyle özdeşleşir anlatım.

Anlatım öncelikle bir dil sorunu, bir sözcük sorunu olarak düşünüldüğüne göre, sözcüklerle ilgili kimi özellikleri anımsamakta yarar var. Kuşkusuz bunlar bugüne değin çok yinelenmiş, her nitelik sözcükbilimde ayrı bir konu alanı olarak ele alınmıştır. Bir kez öteden beri, her sözcük bir kavram birimi olarak düşünülmüştür. Birbirinden ayrılınayacak ya da ayrı düşünülemeyecek denli kaynaşmış ses ve kavramdan oluşan bir gösterge diye de tanımlanmıştır sözcükler. Öyle ki bir başına söylendiğinde her sözcük belirli bir tasarım uyandırır zihnimizde. Bu tasarım somut kavramlarda daha güçlü, soyutlardaysa daha zayıf bir nitelik taşır.

Bir sözcüğün yansıttığı ilk ve temel tasarım, onun temel anlamıdır. Sözgelimi *baş* sözcüğünün temel anlamı, "insan ve hayvanlarda beyin, göz, kulak, burun, ağız gibi organları kapsayan, vücudun ön ya da üst kısmında bulunan bölüm"dür. Bu temel anlamın yanı sıra dilin çevrimi içinde başka anlamlar da bağlamıştır baş sözcüğü. Temel anlamın taşıdığı bir nitelik başka kavramlara da aktarılarak yeni anlam birimleri çıkmıştır ortaya: Bir topluluğu yöneten kimse (ırgat başı), başlangıç (ay başı, hafta başı), temel (baş neden vurdumduymazlığı), arazide en yüksek nokta (dağın başı, tepenin başı), bir şeyin toparlakça ucu (çıban başı)... gibi. Aktarmalar yoluyla oluşan bu yeni birimlere de sözcüğün yan anlamları diyoruz.

Sözcüklerin temel, yan anlamları dışında bir de kişiden kişiye değişen, daha doğrusu kişilerin yaşantı ve deneyimlerine göre değişkenlikler gösteren bir anlam katı daha vardır. Duygusal ya da çağrışımsal anlam terimiyle adlandırılır bu da. Örneğin, *ev* sözcüğü kimilerine erinci, mutluluğu düşündürür, kimilerine de tedirginliği, yalnızlığı.

Sözcükbilimciler, sözcüklerin değişik anlam boyutlarına "anlam çerçevesi" adını veriyorlar. Anlatım da buradan, anlam çerçevesinden başlıyor. Yazarlar bu çerçevenin sınırını dilin çevrimi içinde çizmeye, belirlemeye çalışıyorlar. Söylenmesi bile gereksiz, anlatım tek tek sözcüklerle gerçekleştirilen bir edim değildir. Tam tersi, sözcüklerin birbiriyle bağıntılanması, birbiriyle ilişkilendirilmesi sonunda gerçekleşir. Şöyle de denebilir: Sözcüklerin anlam çerçevesinin tam belirlenmesi bu bağıntı ve ilişkilerin kurulmasına, çok yönlü bağıntılarla birlikte, sözcüklerin birbirlerini değerlendiren kullanımlarına bağlıdır büyük ölçüde.

Şimdiye değin bu çok yinelenmiş, bilinen şeyleri şöyle bir anımsadıktan sonra diyeceğim ki anlatımda özgünlük de, sıradanlık da sözcüklerin seçimine, kullanıma bağlı. Sağlıklı bir göstergeler dizgesi kurup oluşturmaya bağlı. Anlatma bilinci, daha doğrusu deyiş kaygısı gelişmiş her yazar, sözcüklerin anlam çerçevesini sıkı bir değerlendirimden geçirir. Bu çerçevenin kendisine sunduğu ola-

nakları tek tek yoklar. Bunları yeni ilintiler, ilişkiler içinde denemeye çalışır. Sözcüklerin, anlatılmak istenen kavramları, nesneleri, olayları, olguları, edimleri, devinimleri sarıp sarmalamadığını tümcesel düzen içinde sürekli bir değerlendirimden geçirerek anlar.

Anlatımın tatlanması ya da yavanlaşması yazma eylemine yüklenen anlamla da ilgilidir. Nedir yazma? Sözcüklerin bir edimi, bir duygu, düşünce ya da durumu yansıtacak biçimde istiflenişi mi? Dilin ya da kalemin ucuna gelen sözcük ya da sözcük öbeklerini olduğu gibi tümceleştirme mi? Değil elbette. Sözcüksel bir arayıştır yazma. Bir tür somutlama da diyebiliriz buna. Anlattıklarını tatlandıran yazarlar, söylediklerini somutlayıp görünür kılanlar, yazmayı, sözcüksel bir arayış sayanlardır daha çok. Yazınsal metinler için olduğu gibi, öğretici boyutlu metinler için de söylüyorum bunu.

Yanlış anlaşılmasın, yazınsal söylemle, bilgilendirmeye yönelik söylemin aynı tezgâhta dokunduğunu söylemek istemiyorum. Sözcük dokusu, tümcelendirme örgüsü elbette başka başka olacaktır bu söylem biçimlerinin. Ayrı bir konu bu.

Sözcüksel arayış, hem düşünme eylemiyle hem de anlatımı biçimlendirmeyle kesişir. Şundan ki düşünmenin, yapı taşlarıdır sözcükler. Sözcüklerle mi, tümcelerle mi düşünürüz tartışmasına girecek değilim. Sözcükleşmemiş bir düşünce, düşünce olarak oluşmuş sayılmaz. Anlatım için de böyledir bu. Öyleyse sözcüksel arayış, sözcükleri anlam çerçevesinde ele alıp düşünüş ve deyişleyiş yönlerinden bir tartıdan geçirme işidir; söylemek istediğimize göre onları biçimlendirme, öteki dilsel birimlerle bağıtlayıp ilişkilendirme işidir.

Gevşek dokulu yazıların çoğu, sözcüksel bir arayışı göze alamayan yazarların ürünüdür. Bu tür yazılarda dille deyiş, anlatışla düşünüş örtüşmez. Bu yüzden ne anlatımlarının, ne de dillerinin tadı yoktur. Bundan da öte insanın dil duyarlılığını inciten bir kılçıklılık, bir çakul çukulluk vardır bu yazılarda.

Yazmayı sözcüksel bir arayış sayan, bunu yazarlığın baş koşulu bilenlerse sürekli bir yenilenim içindedirler. Dahası durmuş oturmuş, kemikleşmiş bir dil evrenleri yoktur bunların. Hep söylemsel bir yenilenim özlemi içinde bulunurlar.

Sözcüksel arayış, güç bir iştir kuşkusuz. Dilin değişik bölgelerine uzanmayı, sözcüklerin anlam çerçevesini yeniden kurmayı gerektirir. Sözcüklere yeni anlamlar yüklemeyi, onları değişik ilişkiler içinde bağdaştırmayı gerektirir. Bu gerekliliği duyan yazarlarımız az değildir. Bunlardan birinin Salâh Birsel'in dilsel tutumuyla, söylediklerimi kısaca örneklendireyim.

Dilin kendisine sunduğu hazır öğelerle, sözcük ya da tümcelerle yetinmiyor Salâh Birsel. Sözcüklerin anlam haritasını, duygu yükünü, kullanım değerini sıkı bir tartımdan geçiriyor. Bunu bir zorunluluk, yazarlığın bir ilkesi biliyor. Nitekim Oktay Akbal'la yaptığı bir konuşmada sözü bu noktaya ağdırarak şöyle diyor:

"... Ben öteden beri düzyazıya biraz çokça sarılırım. Flaubert gibi düzyazıyı şiirden üstün tutmaya kalkışmam ama, şiire verdiğim değeri, düzyazıdan da esirgemem. Ama şiirin kurallarını göz önünden uzak tutmayan düzyazıdan. Çünkü düzyazı da büyük uğraşlardan, büyük çabalardan sonra yüzünü gösterirse gösterir. Ben, bir yazarın, "Bira getir garson," demeden önce usunu kafasının içinde en az yedi kez döndürmesi gerektiğine inanırım. Diyeceğim çalakalem, hadi senin deyimini kullanayım çalatuş yazmak benim düzyazı anlayışımın dışında kalır."

Şiirin kurallarını göz önünden uzak tutmayan bir düzyazının sürdürücüsüdür Salâh Birsel. Şiirin kurallarındaysa, öncelikle sözcüklerin seçiminde onların ses, seslem, anlam ve çağrışım güçlerini tartarak kullanma başta gelir. Bu kuralı, düzyazılarında da uygulamayı deniyor. Basmakalıp, sıradan ya da kullanıla kullanıla aşınmış sıfatlar yerine yeni sıfatlar oluşturuyor:

"*Yanşalak* (yerli filmler), *hurda* (şairler), *takma kafalı* (yazarlar), *kılçığı çok* (şiir), *külüstür* (yazar), *sölpük* (şiir), *çok yağış alan* (yazar), *çok yağış veren* (yazar), *yaşam tüten* (sözler), *çalıntı* (düşünceler), *galdurguldur* (yaşayanlar)... gibi.

Bu tutumunu tümceyi oluşturan öteki öğelerde (belirteçler, ilgeçler, eylemler) de görüyoruz. Sözcükler arasındaki bu yeni bağdaştırımlar, yeni deyimleştirmeler, somuta soyut; soyuta somut anlam yüklemeler anlatımı tatlandırıyor...

Alışılmış bağdaştırmaların dışına çıkma, yaygınlaşmamış yeni bağdaştırmalar oluşturma bir bakıma Salâh Birsel'in sözcüksel arayışını özetleyen, anlatımını tatlandıran bir tutumdur. Şunu da söyleyeyim anlaşılmamış bağdaştırmalar somutlama biçiminde olduğu için bir kapalılık bir yadırgatı da söz konusu değil. Şu tümcelerde olduğu gibi:

"... Evcil köpekler duygulu ise, sokak köpekleri de duyguludur. Dahası onlar belki, gümüş sahanlarda yemek yiyenlerden daha içlidirler. Sokak köpekleri, unutmadan söyleyeyim, gözyaşlarını içlerine akıtan o kızkurularının çömelindeki basamakta dururlar."

"Duygulu", "içli" sözcükleri, alışılmış bağdaştırımların dışında kullanılıyor ama, anlatımı tatlandıran bir işlev kazanıyor. Yineleyelim öyleyse, anlatımın tadı sözcüksel arayıştadır. ◇

Emin ÖZDEMİR

KAYNAKÇA / 8

yazın kuramının bugünkü sorunları ile kavramları

Wolfgang ISER

Son on yılda, yazın kuramı, düştüğü çıkmazın içinde yolunu yitirmiş bir tartışmaya yeniden yön vererek eleştiri üzerinde güçlü bir etki kazandı. Bu etkiye karşın, biraz da alacalı niteliğinden dolayı, apaçık uzun kısa yargılardan bir türlü yakasını kurtaramıyor. Nedir tam olarak yazın kuramı? Yazın için mi, yoksa yazına giriş yolları için mi kuramlar yürütmektir? Bu ikisi arasındaki ayrım şimdilik yeterince açığa çıkarılmamışsa bunun başlıca nedeni, yazın kuramının yoğun bir yazın incelemesinden çok üniversitelerdeki yazın eleştirisinin kaygı verici durumundan — bu duruma çare olması beklenirken— doğmuş olmasıdır. Yazın, çağdaş toplumda toplumsal geçerliliğini büyük ölçüde yitirmiştir ve yazın kuramının atılımı da bu aşınmaya karşı koyma girişiminin sonucudur; ama bu bir yandan da yazın kuramının kendi yapısında taşıdığı sorunları açığa çıkarmıştır. İnsanbilimlerindeki bunalıma tepki olarak, yazın kuramı yazınla toplum arasındaki ilişkiye — ivedilikle açıklanması gereken bir ilişki — gitgide daha çok bağımlı olmuştur. Bu anlamda, yazın kuramı kuşkusuz yazına bağlıdır, ancak yalnızca toplumun o günkü ilgilerine uygun koşullar altında bağlıdır. Sonuç olarak, yazın çalışmalarının bu

GİRİŞ

Wolfgang Iser, Almanya'da 1968'den beri geliştirilen yeni bir yazınbilim anlayışının ana kuramcılarındandır. Alımlama estetiği (Alm. Rezeptionsaesthetik) adıyla son yıllarda büyük ilgi uyandıran bu kuramın temelinde, yazın araştırmasını geleneksel yazın tarihi öykücülüğünden, bireysel yorumlardan kurtararak, insanbilimlerinin başka dallarıyla kurulacak bir bilgi alışverişiyle canlandırmak amacı yatar. Bu amaç, geçtiğimiz birkaç yıl içinde bir metinbiliminde, bir yazınsal iletişim biliminde somutlaştırılarak uygulamaya konmuş, dilbilim, göstergebilim, toplumbilim, felsefe yorumbilimi (Alm. Hermeneutik) gibi komşu bilim dallarıyla verimli bir işbirliğine girişilmiştir.

Alımlamacı yaklaşımı savunanlara göre, günümüze değin yazın tarihi, bütün öbür sanatların da tarihi gibi, yapıtlarla yaratıcılarının uzun bir öyküsü olagelmiştir. Sanatsal iletişimdeki üçüncü ana etken, "okur", dinleyici ya da izleyıcı bir yanda unutulmuş, görmezlikten gelinmiştir. Oysa okur, çağdan çağa değişen tarihsel işleviyle sanat yapıtının yaşamında her zaman önemli bir yer tutmuştur. Gerçekte, gerek yazın gerekse öbür sanat alanlarında, yapıtları algılayan, onlardan hoşlanan, onları yargılayan, benimseyen, yüzgeri eden, onları seçerek yücelten ya da unutulmaya bırakan, bütün bu davranışlarıyla da geleneklerin kurulmasında önemli payı olan bir kitle böylesine yok sayılamaz. Bir gelenekle etkin yoldan hesaplaşmayı seçerek bir yapıt yazan kimse bile, yazar olmadan önce okurdur. Sanat yapıtları ancak okur yaşantıları aracılığıyla somut bir tarihsel süreç niteliği kazanabilirler.

Araştırmacı çevrelerde Konstanz Okulu (Alm. Konstanzer Schule) diye adlandırılan alımlamacı topluluğun üyelerinden Hans Robert Jauss, yeni kuramın yazın tarihiyle ilişkisini, bir okumalar tarihi anlamında yeniden belirlemeye çalışırken, Wolfgang Iser de özellikle yazın metinlerinin etkisel yapısı ile yazınsal söylem konularını araştırmıştır. Kurmaca iletişimin öğelerini, işlevlerini, okur tepkisinin süreçlerini, göstergebilimsel bir dizge çerçevesinde çözümleyerek açıklamak Iser'in başlıca çabasıdır.

Çevirisi sunulan yazı ABD'de yayımlanan öncü yazınbilim dergilerinden New Literary History*'nin 1979 güz sayısından alınmıştır. Wolfgang Iser bu yazısında çağdaş yazın araştırmasının bellibaşlı kavramlarını ele alarak açıklıyor, değişik kuramlar karşısında kendi konumunu tanımlamaya çalışıyor.*

Akşit Göktürk

koşulluluğa yöneltilmesi gerekiyordu. Bu da, günün gereksinmelerinin yazın değerlendirmesini yöneten ölçütler haline gelivermesi sonucunu doğurdu. Böylece, yazın kuramı hızla, yaygın toplumsal amaçların etkisine girdi. Çağın herkesçe bilinen basmakalıp amaçlarının ise dile getirilebilmek için yazın gibi bir araca hiç gereksinmeleri yoktu. Sonuç olarak, bu ilk dönemlerde yazın kuramı, bilgi anlayışı televizyon yarışmalarını kazananlara alkış tutma düzeyinde olan bir topluma yazının yararlarını açıklamaya giriştiğinden, neredeyse özür dileme niteliği taşıyordu.

Son on yıl içinde yazın kuramında hızla gelişen ayrımlaşmanın ardındaki temel itki yeni toplumsal gereksinmeler karşılığında yazının geleneksel yerini koruma çabası olmuştur. Bununla birlikte,yazını koruma çabası, korunması gereken bu "eski yer"in tam olarak ne olduğu sorusunu gözardı etme eğilimi göstermiştir. Yazının değeri, geleneksel olarak, onun toplumsal işlevi üzerine temellendirilmişse yazın kuramı toplumsal koşulların değişmesiyle bu değeri güçlükle koruyabilirdi. Bu yeni kuramsal atılımın ardındaki itici güç yazını koruma girişimi olsa bile, bu tür bir koruma çabasını gerektiren değer değişiklikleri de göz önünde tutulursa, böyle bir kuramın yalnızca çıkmaza saplanacağı açıktır.XIX. yy'da, kendine yönelenlere sınıf ve meslek ayrımı gözetmeden bir şeyler katan yazın, orta sınıf toplumunda eğitimin temel taşını oluşturuyordu. (1)"Bildung macht frei" (eğitim özgürleştirir) Reclam Yayımcıları 150 yıl kadar önce soyyapıtların ucuz basımlarıyla işe girişip, böylece yeni, geniş bir kitle için aydınlanmaya giden yolları açıyorlardı. Toplumcu bir toplumda yazın, devrim öncesinde ne toplumsal, ne de siyasal olarak gerçekleşebilmiş bir ussal özgürlüğü muştuladığından, üstün tutulan kalıttır. Ancak, eğitimin temeltaşı olarak yazın. toplumsal işlevini tümüyle ayrı yollardan gerçekleştirebilir: Amerikan üniversitelerinde fakülte (college), söz konusu durumlardan biridir. Bu eğitim kurumuyla insanbilimleri arasındaki yakın bağ gerçekten de bugüne dek uzanan bir gelenektir, ama bu kurum ayrı etnik ve toplumsal öbeklerden kişilerin toplumdaki önde gelen yerlerine varmadan geçtikleri bir geçittir de; böylece, insanbilimlerine, Batı Avrupa'daki sanat görünümünün tam tersine, toplumsal bir işlevi gerçekleştiren — gözle görülür bir aşınmaya tam bir bağışıklığı olmamakla birlikte — bir toplumsal değer yüklenir.

Yazın, geçmişteki önemini toplumsal gereksinmeler sonucu kazanmışsa da, yazın kuramı, yazının bir zamanlar çağdaş toplum için varolmuş toplumsal geçerliliğini ne yeniden doğurabilir, ne de canlandırabilir. Bu yüzden arasıra bir özlem ışığı süzülür içine, ister istemez yazının kentsoylu toplumda taşıdığı o eski önemine tanıklık eder.

Ayrıca, 1960'larda yazın kuramının gelişmesinin bir başka köklü nedeni de vardı. Bu, Alman üniversitelerinin konferans salonlarında doruğuna varmış, sonra gene orda tükenmiş olan izlenimci yaklaşımdan kurtulma girişimiydi. 1945'ten sonra bile, "yazınla yüz yüze gelmek",AnatoleFrance'ın XIX. yy terimlerini kullanırsak, hâlâ tinin büyük yapıtlar arasında koca bir serüveni olarak görülüyordu; yazına izlenimci yaklaşım — hep bir seçkincilik savını taşıyan, içrekliğiyle yalnızca çömezlerine seslenen bir yaklaşım — savaş sonrası kuşağın topluca okullara yazılmasıyla, öğretilenlerle öğrencilerin öğrenmek istedikleri arasında bir uçurum açılıncaya dek sürdü. Böylece, savaş sonrası kuşaktan eleştirmenler bu tür kişiselleştirilmiş serüvenlerin geçerliliğini sorgulamaya başladı. Anlamayı öznel beğeniden ayırıp, yazınsal içgörüyü nesnelleştirmeyi sağlamak için yazına genelgeçer ulaşma yolları bulma gereği duyuluyordu. Bu tür girişimler ortaya çıkan kuramların uygulamaya konmasını gerektirdi: işte bu "uygulama", yazın kuramının yazının kendisiyle değil, aslında yazına yaklaşımlarla ilgili olduğunu açıkça gösterir. Sonuçta yazınsal eleştiri, sonradan ölçütleri büyük ölçüde tartışılan geniş bir yöntemler dizisinin açığa çıkmasıyla doğmuş bir "yazın bilimi" olmaya çabaladı.

Birtakım yöntemlerin ötekilerden genellikle daha çok tutunmasına karşın, yöntembilime yine de karşı çıkıldı. Her yöntem ancak başka birkaçının dışarda bırakılması pahasına başarılı olduğundan, bu tür yöntemlerin apaçık görece niteliği çokçuluğun evrensel bir kavram olarak gelişmesine yolaçtı. "Bireşimsel yorum" olanca yaygınlığıyla gündeme geldi: "Önyargıyı bir yana atarak, *görecelik* sözcüğünden bir dizi çok yararlı öğeyi bulup çıkarmak hiç de güç değil. Bu tür bir *bilme*'den (cognition) edinilmesi kesin bir kazanç, değişmez ana imgelerin bir yana bırakılması olurdu, çünkü ancak bu yolla daha önceki yüzyıllar ve onyıllardan artakalan algılarla görüşlerin süregelen etkilerinden kendimizi kurtarabiliriz. Örneğin, ussal bir "soyyapıt" imgesi sayısız başka dönemi kaplamak üzere yayılarak bu dönemlere bilimsel gözlemin ulaşmasını önledi. Barok, Romantik, Biedermeire dönemi ve yerli Gerçekçilik gibi dönemlere dikkatin yönelmesi için akıl almaz uzunlukta bir süre gerekti. Ancak böyle bir "görecilik" yoluyla kendimizi dahabağıtlanmış dönemlerin "öykünülemez" diye belledıklerinden kurtarabiliriz. Bu durumda *görecilik*

sözcüğü "bağıtlanmama" ya da "kendi düşüncesinde özgür kalabilme" diye tanımlanabilir." (2) Hâlâ yeterince izleyicisi olan çokçuluk kavramının çekiciliği, yöntembilimsel hoşgörüsünde yatar. Herhangi bir ya da her şeyin kendi görelilik çerçevesi içinde geçerlilik kazanması, birçok ayrı yöntemin temel sanılarının işlerlik derecelerine göre bir düzenlemeyle değerlendirilebilecekleri bir çıkış noktası sağlar gibi görünür. Ancak, kendine somut bir temel sağlamadan, bir değerlendirme yordamı olarak ortaya atılan ne tür bir çıkış noktasıdır bu? Bir yöntem ancak yazınsal metnin belli yönlerini yeğ tutup ötekileri yoksamak zorunda kalan sanılarından dolayı bir yöntemdir. Çokçuluk yöntembilimsel olarak bu tür temel önyargılara karşıdır, bu nedenle kendisi de hiçbir zaman bir yöntem sayılamaz.

Çokçuluk kavramı, tek tek yöntemlerin değerlendirilmesi ve bunların sonuçlarıyla ilgili olmasa sorun kalmazdı. Kuşkusuz, çokçuluk bu ilişkiden dolayı, tam da yöntem ile kuramın temelinde yatan koşulları yoksayarak kendini yaygın yöntemlerin gönderge çerçevesi olarak belirleyip, yöntembilimsellik savını tehlikeye atar. Bu yüzden, çokçuluğa alkış tutanların, yöntembilimsel varsayımları andıran — mantıksal sonuçlarına itilirse — yandaşı oldukları görecilikle en azından gizli bir karşıtlığa düşecek birçok kanıt öne sürmeleri ilginçtir. Örneğin: "Bu tür gözlemler bağlamında, yazın tarihi bize her sanat yapıtını, amacına hiç erişemeyen ama ne olursa olsun, belli bir yönde ilerleyen ya da en azından bu yönde ilerlemesi gereken, sonsuz bir düşüncenin bir parçası gözüyle görmeyi de öğretebilir. Çünkü her yeni biçem, her tarihsel yenilik baştan sona tarih süreci içindeki kendine özgü önemini ancak bu yolla edinir. Bu yolla, hiç bitmez görünen, insanın kendini tanıma sürecinde yerini alırken bir yandan da — tüm göreliliğine karşın — küçük bir "sonsuzluk özelliği"de edinir."(3) Tarih süreci ardındaki "sonsuzluk özelliği", en azından yapısal olarak, "sonsuzluk özelliği"nin bulanık yan-anlamlarının durulduğu ölçüde bir yöntem özelliği kazanacak yöntembilimsel bir varsayım olarak gösterir kendini.

Yöntembilim olarak çokçuluk bir tür kısır yorumbilgisidir, çünkü kuram yürütmek şöyle dursun, iki yöntem arasındaki bağıntıya bile parmak basamaz. Yöntemleri bir sorun çözme yordamı olarak tanımlayacak olursak çözümlerin gitgide ne denli yeni sorunlar doğurduğunu görmek için yalnızca günümüzün eleştirel yöntemler yığınına bir göz atmamız yeterli. Bu yöntemlerin bir süre tutunup, sonra da egemenliklerini yitirmeleri, bunların böylesi başarılarının, zamanla anlaşıldığı üzere, kimi yönleri gözardı etmelerine dayandığını, dolayısıyla da geçersizliklerini gösterir. Bu tepki süreci her bir yöntemin sınırlılığıyla koşulluluğunu vurgular — herhangi bir çözümün, kuşatmakta başarısız kaldığı gereçlerce, eninde sonunda bir yana itilmesi kaçınılmazdır. Demek ki, kullanılacak herhangi bir yöntem, ilkin ve öncelikle yazın metnine ayırt edici ve bireyselleşmiş bir tutumla yaklaşacak, böylece karşılıklı gözlem için, yöntemlerin çoğulluğunu kendi ağırlık noktalarına dağıtacak demektir. Çokçuluğun kendi başına bir yöntem olma savı, ancak yöntemler arasındaki bu tepkisel ilişkiye gerçekten uyarlanabilirse geçerlilik kazanır. Ama, belirleyici özelliği o zaman artık görelilik olamayacaktır; kaygısı herbir yöntemin yayılma alanını betimlemek ve uygulama sınırlarını tanımlamak olacaktır. Bu da, bugün bizim anladığımız anlamda çokçuluk kavramına uymayacaktır. Gerçekte, sonu kendini yok etmeye varacaktır. Çünkü yeterlilik ve yetersizliğin değerlendirilmesi — eleştirmenin yetersizlikleri başarılardan türetmesini bile sağlayabilir bu — yalnızca yöntemler arası değil, yöntem ile kuram arasında bir ayrımı da gerektirir.

Kuramlar genellikle, ulamların çatısının temelini oluşturan önermeleri sağlarlar; yöntemlerse yorum süreçlerinin araçlarını. Böylece, görüngübilimsel kuram, sanat yapıtının varoluş biçimini araştırır; yorumbilgisel kuram yapıtla yüzyüze gelen gözlemcinin kendi kendini anlamasıyla ilgilidir; gestalt kuramı gözlemcinin, yapıtça uyarılan algı yetenekleri üzerinde odaklanır. Her üç kuram da çok ayrı önermeler üzerinde kurulmuştur: görüngübilimsel kuraminki varlıkbilimsel, yorumbilgisi kuramininki tarihsel, gestalt'ınkiyse işlevseldir. Bunlar, bir yorum tekniği oluşturmasalar bile, sanat yapıtına özel yaklaşım biçimlerini açıklayan ayırt edici varsayımlar ortaya koyarlar. İşlevleri yorum tekniği olacaksa, kuramların kesin bir dönüşüm geçirmeleri gerekir. Böylece, yukardaki üç kuramın koyduğu temeller: (a) katmanlar örneği, (b) soru-yanıt mantığı, (c) şema ve düzelti kavramlarına dönüştürülmelidir.

Gerçekte, kuramla yöntem arasında yorumbilgisel bir ilişki vardır. Her kuram ulamlamaya çalıştığı gerecin bir soyutlamasını kapsar. Soyutlama derecesi ulamlamanın başarısı için bir önkoşulsa, o zaman, kuram, açıkça, gerecin bireyselliğini perdeleme eğilimi gösterir. Oysa, işte tam o bireyselliği ortaya çıkarmak ve açıklamaktır yorum yöntemlerinin ana işlevi. Böylece, kuram ulamların çatısını sağlarken, öte yandan, yöntem de bireysel çözümlemeden doğan sonuçlara kuramın altında yatan temel varsayımların ayrımlaştırılacağı koşulları sağlar.

Kuramlar genellikle, çatılarının sınırları içinde inandırıcılık

kazanırlar. Ama sanat alanında ancak birtakım eğretilemelerin kullanılmasıyla sınırları belirlenebilir. Çoksesli uyum (yapıtın katmanlarının birbiriyle eriyip bütünleşmesi) görüngübilimsel kuramın en gözde eğretilemesidir; çevrenlerin kaynaşması (metnin kapsadığı geçmiş yaşantılarla alıcının tinsel yapısı arasında) yorumbilgisinin temel eğretilemesidir; yapma ve dengeleme arasındaki ilişki (varolagelen önceki şemaların algılanan dünyaya uyarlanması) gestalt kuramının benimsediği eğretilemedir. Eğretileme dizgenin bütünlenmesi işlevini görür; bu işlev gereklidir; çünkü dizge kapalıysa bir kuram kılığına girebilir ancak. Yöntemler temel önermelerle uğraşmadıklarından — bunları kuram belirlemiştir— bunların metne yakınlığı, çoksesli uyumun, kaynaşıp birleşen çevrenlerin, yeni bir gerçekçiliğe dönüştürülecek olan varolagelen şemaların somut anlamını açıklamaya yarayacaktır. Kuramın ana eğretilemelerini türlü algıların somut terimlerine çevirerek, tam da kuramların işlerliğinin tükendiği noktada, yöntemler kuramlara güç katar. Kuramın kendisinin çözümsüz bıraktığı bu sorunların bu tür somut bir işlemden geçirilmesi, bir yandan da kuramın yapısındaki olasılıkların bir uygulamasını oluşturur. Bu anlamda yöntem, kuramın temel atılımının, kendini gerecin bireyselliğinden soyutlamasının, doğurduğu sorunları çözümler, bu arada, kuramın sınırlarını belirlediği alanı çizmek için kuramın açıklayıcı gücüllüğünü kullanır.

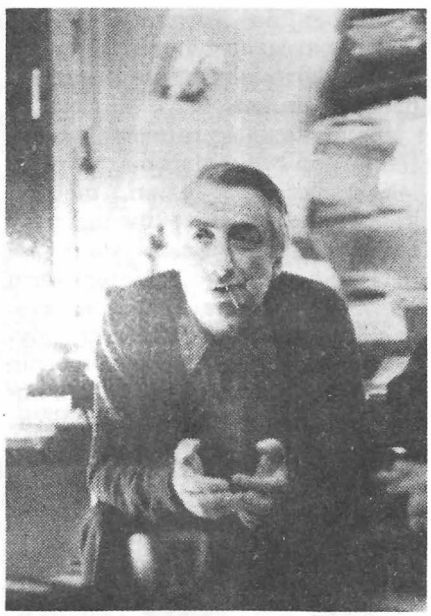
Şimdiye dek çokçuluğun üstlenmesi gereken görevleri belirtmekle yetindik. Bununla birlikte, öndayanaklarla varsayımlardan öte bir şey olmayan bir derleme bir an kuram bir an yöntem kılığına girmeyi sürdürür, her iki durumda da yetkililerin onayını alırsa, yazınsal eleştiri, çokçulaların özgürlük adı altında korumaya çalıştıkları kargaşa ortamından kurtulamayacaktır. Yine de çokçuluğun kendi içinde bütün bir kavram olmadığını belirtmek gerek. Karşıtları seçmecilikle birleştiren bir tutum olarak bu, yarışan kuramlarla yöntemlerin çoğulluğu ve bunlar arasında bir bağ kurma gereği karşısındaki kararsızlığın örtük bir evetlenmesidir.

Şimdi, kuramlarla yöntemlerin kargaşasına dalıp herbirinin çatısını belirleyen temel koşulları bulacak olursak, metin çözümlemelerinde yinelenerek kullanılan belli anahtar terimler *(yapı, işlev, iletişim)* olduğunu görürüz. Bu terimler günümüz ulusal eğiliminin göstergeleri olduğundan bunların anlamı yazınsal eleştiri çevresinin de çok ötesine uzanır. Bunların, eleştirel anlayışların herbiri içindeki göreli önem ve ilişkileri değişmekle birlikte, yine de bu terimler şimdiye dek yazınsal eleştiride gelişmiş nerdeyse tüm anlayışların örgütleyici özellikleridir. Yazınsal metin araştırmaları için eşit sayıda yararla güçlük sunarlar. Yararlar, söz konusu terimlerin, yazınsal çözümlemeyi yönetmekle kalmayıp, çağdaş bilimde de evrensel olarak kullanılmasıdır; böylece, yazın metnini çağdaş bilince de eşit ölçüde uygulanabilecek terimlerle dile getirmemizi sağlayacak düzgüler olarak işlev görürler. Anahtar terimler yoluyla çevrilebilirlik bir yandan da yazın metninin önemli bir gücüllüğünü çarpıtıp gizlediğinden, bu benzeyiş, güçlükleri de ön plana çıkarır.

Yapı, işlev, iletişim gibi anahtar kavramların günümüz kuramsal söyleminde böylesine kapsayıcı bir önemi varsa — bugün de geçerli kuram ve yöntemleri oluşturan öğeleri sağlamak gibi — bunlara yöneltmeliyiz dikkatimizi. Sonuç olarak bize düşen, yapısal şiir, alımlama estetiği, tepki estetiği, Marx'çılık, çözümleyici dil kuramı, bilgi kuramı, gestalt kuramı, görüngübilim, yorumbilgisi ile ruhsal çözümlemeye yönelmekten çok değişik derecede vurgularla çağdaş kuramsal usavurmanın çatılarını biçimlendiren bu kavramların işlerliğiyle başarıları üzerinde durmaktır.

Tüm yazın kuramlarıyla yöntemlerinin bileşenleri olarak yapı, işlev, iletişim, yazın metnini kendi boyutları düzeyine indirgerler. Kuşkusuz, yapısal, işlevsel ve iletişime yönelik indirgemelerin herbiri metne ayrı bir eğim verecek, böylece, gücüllüğünün böylesine indirgenmesi için metnin kendi içinde ne gibi koşulların bulunabileceği sorusu uyanacaktır. Anahtar kavramlardan herbirinin metne başka bir yoldan girmesi kaçınılmazdır; böylelikle de bir yandan metnin birtakım yönlerini aydınlatırken; öte yandan kimi yönleri de art alana iterler. Bu olanak yalnızca herbir kuram ile yöntemin, kendi öndayanaklarıyla açıklanamaz. Metnin kendisinin de ayrı ayrı yaklaşımların etkili olmasını sağlayacak önkoşulları içermesi gerekir. Bu gerçek de yapı, işlev, ya da iletişim yordamıyla kavranamaz. Ama kavranamayan şeyler de dikkati sürekli üzerine çekecek birer sorundur.

Saydığımız bu anahtar kavramlardan biri, yapı kavramı, yüzyılımızın bilimsel ülküsü olmuştur. Toplumsal ve siyasal dizgeler ne olursa olsun, bu kavramın yaşamın tüm alanlarında kaçınılmaz olduğu görülmüştür. Durmadan yığılan bilgi seline bakılırsa, verilerin, bilgiyi ulamlayacak, biriktirecek ve geri verecek dizgelere göre düzenlenmesini ve bağıntıların kurulmasını sağlayarak çağımızın özgün bir gereksinmesini karşılar. Yapısalcılığın günümüzde yandaşlarıyla ona karşı çıkanların gözünde varlıkbilimsel bir nitelik kazanması çağdaş bir gereksinmeye karşılık vermedeki somut başarısındandır. Bu başarı da, aile ilişkilerinden tutun da yazın metnine



Barthes

dek durmadan kafamıza doldurulan yapı düşüncesine gerçeklik kazandırmıştır.

Yapı kavramı, örgütlenmesi yine bu kavrama göre dizisel olarak tasarlanmış olan dil üzerinde temellenmiş gibi görünür. Belirleyici özellikleri: "1) bütün, 2) yapı öğeleri arasındaki ayrımsal ilişkiler, 3) yapının içkinliği." (4) Yazın metni aslında dil olduğundan, yapı kavramı bunun çözümü için apaçık bir anahtar sağlar, çünkü ya dilin kendi yapıları yinelenecek, ya da metin kendi özgün yapısını oluşturmak için dil yapılarını kullanan ikincil bir dizge olarak anlaşılacaktır. Bu kavramlardan ilki Barthes'ın, ikincisi de Lotman'ın geliştirdiği kavramın karşılığı olabilir.

Yazın metninin yapılarını belirlemek, yapısal özelliklerinin bir dökümünü yapabilmek, bileşenlerini sıralayıp ulamlamak demektir. Bir romanda bunlar, anlatı yapıları, zaman ve uzam, betimleme, kişilerin tanıtılması vb. dir. Bu tür sınıflamalar, sonunda, metin öğelerinin sürekli ayrımlaştırılmasıyla, çok çok özenle bir araya getirilmiş bir dizelgeden başka hiçbir yere varmaz. Propp, bu nedenle, ünlü peri masalları incelemesinde, bu türün otuz bir ayrı yapısal özelliğini ayırdedebildi. İlke olarak, temelde sıralamaya yönelik yapısalcılığın bulup çıkarabildiği yapılar ve yapısal özellikler sınırsız gibi görünür. Bununla birlikte, ne yapılan yığma, ne de sıralanan bu özelliklerin kılı kırk yaran bir ayrımı gelişigüzel olmak zorundadır. Her ikisini de, gizli bireyselliği, değişik yönleri arasında dilsel ayrımlaşmaya orantılı olarak ortaya çıkan bir içkin yapı konusundaki varlıkbilimsel varsayımı yönetir.

Metne bir yapılar toplamı olarak bakışımızı koşullayan varlıkbilimsel varsayım, bizim, bir yapı içinde düzenlenmiş öğeler arasındaki ayrı gücül bağlantıları da görmemize yol açar. Bu öğelerin ikili karşıtlığı, bu bağlantıların temel yapısını oluşturur. Bu karşıtlık başlangıçta sesbilimin yapısal betiminden çıkarıldı; sonra da Lévi-Strauss'un eski ekinleri betimlemesinde büyük açıklayıcı gücüllüğü açığa çıktı; yazın metinlerinin çözümlenmesine uygulanmasıyla da sayısız değişimler geçirdi. Yazın metnindeki öğelerin bağlantısı kendini, uygulanan tekniklerin yapısı olarak ortaya koyar. Birtakım yapısal metin çözümlemeleri sanat yapıtını bir 'teknikler toplamı' olarak da betimler. (5) Çünkü metnin konusunun üretilebilmesi ancak ayrı ayrı öğelerin yalnızca bu teknikler yoluyla birleştirilmesiyle sağlanabilir. Karşıtlık, kutuplaşma, ayrılık, yineleme, koşutluk, ardışıklık, zincirlenme, denge, bitişiklik, ilerleme — bunlar konunun dizimsel söylenişini sağlayan, öğelerin bağlanma teknikleridir.

Bu bağlamda tekniklerin, ikili dizgenin çeşitlemeleri mi yoksa çiğnenmesi olarak mı görüleceği çok az önem taşır. Her iki durumda da, ikili dizge, öğelerin bağlantısının temelidir; birinde, gücüllüğü tümüyle tüketilecektir; ötekinde ise gücüllük, varsayılan ama gerçekleşmeyen bir 'eksi işlev'dir. Bununla birlikte, bir 'teknikler toplamı' olarak bir yapısal kuram, öğeler arası bağlantı söz konusu olduğu sürece sıralama niteliği taşır. Çünkü böylesi bir toplamın sınırları yoktur; gücüllük, kapsamını varsayılan içkin yapı yoluyla edinir. Bu yapı somutlaştıkça da, uygulanan tekniklerin yoğunlaşması gerekir.

Metin örgelerinin birleşimleri, tıpkı dilsel yapılar arasındaki sözdizimsel bağlar gibi, metnin anlam gücüllüğünü — bir başka deyimle, anlamını — doğurmaya yarar. Anlam üretimi betimlemesinin ne derecede amaç ilkesi gözettiği (yapı kavramının bütünlüğü içinde) ikili tekniğin ağırbasmasından açıkça anlaşılabilir: anlam, tek bir "gestalt" oluşturmak üzere kaynaşmış iki etkenin karşıtlığından doğar, böylece de, yapı kavramının belirleyicisi olan bütünü kurar.

Dolayısıyla, yazınsal metnin yapısal çözümlemesi, konunun anlatılmasındaki düzenlemenin genelgeçer ve akla yakın bir betimini sağlar; anlam üretiminin betimlenmesini de kolaylaştırır. Bu açıdan, yapı kavramının yansılamaya çalıştığı dil örneği başarılıdır. Ama işte tam bu başarı, yapı kavramının belli sınırlılıklarını da ortaya koyar, çünkü yapısalcılık metnin anlam boyutunu ön plana çıkarır ve bu boyutu başlıbaşına bir amaç durumuna sokar. Yapı gerçekten sonal olsa, bu geçerlik kazanabilirdi ama bu noktada da, yapısalcıların kendilerinin de, azalacak yerde daha da

artan birtakım kuşkuları doğar.

Yapısalcılığın önde gelen sözcülerinin geliştirdiği ayrı kavramları gözden geçirecek olursak, bu kavramın girebileceği kılıkların çeşitliliğine şaşarız. Sözgelişi, Lévi-Staruss yapısalcılığı ikili dizgeyle eş görüyordu; öte yandan Jakobson, yapısalcılığı bakışıma bağlıyordu. (6) Ayrıca, yapısalcılık dilinkine özdeş bir dizgeyi öngörüyorsa yeni öğeleri içine almaya zorlandığında dizgenin neden değişmediğini sormaktan da kendimizi alamıyoruz. Dil doğal bir dizgedir. Yeni öğeler işin içine girdiğinde sözcüklerin anlam alanlarını değiştirir, çünkü dizgenin bütünü yeni öğeleri özümlemek istiyorsa kendini bunlara uyarlamalıdır. (7) Yalnız bu bile, sıralamalarının, ulamlamalarının dizgeyi tümüyle değiştirmek şöyle dursun, hiç etkilemeden belirsiz sınırlara dek yayılabilmesinden de kolayca anlaşılabileceği gibi, yapı kavramının işleyiş biçimi, doğal dizgelerden oldukça ayrı, bir yapay dizge olduğunu gösterir. Dolayısıyla, yapısalcılıkla dil arasındaki yakın bağ, bu iki dizge arasında varolduğu söylenen benzerlik, temelde, yalnızca, yapı kavramıyla yürütülen çözümlemelere geçerli bir dayanak bulmak için kullanılan bir eğretileme olmaz mı sorusu çıkıyor ortaya. (8) Bir de Eco'nun karşı çıkışı var: "*Sonal yapı* diye bir şey varsa, bunun tanımlanamaz olması gerekir: bunu kuşatabilecek bir üstdil yoktur. Tanımlanıyorsa, o zaman *sonal* değildir. *Sonal* olan — gizli, kavranamaz ve yapısız — yeni görüngüler üreten şeydir." (9)

Ama bu karşı çıkışlar yine de yazın metnini betimlemede yapısal yaklaşımı geçersiz kılmayabilir. Jonathan Culler yapısal yazın ilkelerini anlatırken şu gözlemle bitirir sözünü: "Yapısalcılık, birçok göstergenin örtüsünü kaldırmayı başardı; şimdi görevi, bu göstergelerin nasıl işlediğini açıklayabilecek biçimde tutarlıca örgütlenmektir. Belli uzlaşım dizgelerinin varlığını onaylamakla kalmayıp, bunların kurallarını açıklığa kavuşturmaya çalışmalıdır. Yazınsal model, doğru uygulandığında, ne yönde bir adım atılacağını gösterebilir, ama bundan öteye de gidemez." (10) Yazın metnindeki yapıların varlığı bir kez tanındı mıydı, dikkatimiz özellikle metnin kendisinin sağladığı etkenlere yönelir. Metnin yapısı uzlaşımlar, dilsel alışkanlıklar ve tutumlar, değişen bakış açıları ve toplumsal roller gibi böylesine ayrı öğeleri kuşatsa bile, bir yapısalcı işlemin temel eğilimi yine de bu öğelerle, metnin sonuçtaki anlambilimsel boyutu ile kesin biçimini kazanan bir metiniçi tutarlık arasında bağ kurarak kendini ortaya koyacaktır. İşte burada yapı kavramının yol açtığı indirgemenin tanığı oluruz. Bu kavramın öğelerinin sıralanışı bir düzeni doğurur, tekniklerinin toplamı öğeleri birbirine bağlar, böylece sonuçta metni üreten anlambilimsel bir boyut oluşur — ama tüm bunlar, bu tür bir ürünün ortaya çıkış nedenine, nasıl işlev gördüğüne, bundan kimin ne amaçla yararlanacağı sorularına ışık tutmaz. Bu soruların niteliği eleştirel olmakla kalmaz, çünkü dil — yapı kavramının örnek alınaya çalıştığı model — bize hem geçerli, hem de açıklayıcı bir içgörü sunar: "Dili ancak dilden öteyi de anlamakla anlayabiliriz."(11)

Sorunlar yapı kavramının yeterliğinin bittiği yerde başlar. Dolayısıyla, bu kavrama karşı çıkışlar eleştiri olarak alınacak yerde, yapı kavramının kendi açıklayıcı gücüllüğünden doğan sorunların belirtisi olarak anlaşılmalıdır. Dil-yapı koşutluğunu izlersek, yapı kavramının metinleri inceden inceye betimleyebildiğini, ancak açıklamak şöyle dursun, metinlerden öte hiçbir şey betimleyemediğini, söyleyebiliriz. Dilin yalnızca uygulanmasıyla anlam kazanması gibi yazın metninin yapıları da bu metnin işleviyle geçerlilik kazanırlar. Gerçekten de, işlevin öneminin yapı kavramının başarısıyla ön plana çıktığı ileri sürülebilir. Bu açıdan, işlevle iletişimin anahtar kavramları yapı kavramına dayanır ve onu hiçbir biçimde geçersiz kılınazlar. Onu temel alıp geliştirirler ve onun ardında bıraktığı sorunları çözmeye çalışırlar — bir yandan da, yazın metni açısından, yeni sorunlara yol açarlar.

Yapısalcılık, kavramından doğan birçok çeşitlemenin bile istenildiği gibi çözemeyeceği bir sorun bırakır ardında. Bu, anlamın anlamı sorunudur. Yazın metninin tekniklerini betimlerken bu tekniklerin etikleşiminin nasıl bir anlam topluluğu oluşturduğu, ancak bu anlamın bir son amaç olarak bağıntısız ve soyut bir şey olarak kaldığını gösterebiliriz. Yapı kavramı gerçekte bizi anlamın doğasını araştırmaktan alıkoyar, çünkü anlamın doğasına yönelik bir sorgulama yapının ötesinde bir gönderge çerçevesi olduğunu varsayacak, böylece de yapıya artık 'sonal' gözüyle bakamayacaktır. Anlam, yapı kavramının doğurduğu soyut bir varlık olarak kaldığından, yapı kavramı da herhangi bir varlıkbilimsel tanım yolunu tıkadığından, anlamın anlamını ancak anlamın işlevini arayarak bulabileceğimiz açıkça ortadadır. Bu da, yazın kuramında yapı kavramının işlev kavramını böylesine uyarmasının ana nedenidir. Çünkü anlamın anlamıdır onun işlevi.

İşlev kavramına güçlü dayanağını, yapı ile işlev arasındaki öncelik sırasını altüst eden Genel Dizgeler Kuramı sağlamış, böyle-

ce — yapı kavramının bir yan ürünü olarak — anlamın soyut ilişkisizliği, uygulamada somut geçerlilik kazanmıştır. Luhmann'ın bu konudaki çok yerinde düşünceleri şunlardır: "Yapısal- işlevsel Genel Dizgeler Kuramının eksiklikleri, daha temel önermesinde görülür: yapı kavramını işlevden önce gelmesi. Bu yüzden, yapısal-işlevsel kuram, yapıları sorunsallaştırmaktan, yapı-kurma ile dizge-kurmanın anlamlarını araştırma fırsatından yoksun bırakır kendini. Bununla birlikte, bu temel kavramların sırasını değiştirirsek; işlev kavramı, yapıdan önce gelecek olursa, bu sağlanabilir. İşlevsel-yapısal bir kuram, araştırmada kapsayıcı dizge yapılarını gönderge noktası saymak zorunda kalmadan, dizge yapılarının işlevini bulmaya çalışabilir." (12) Bu gözlemler, yapılarının oluşumu ile düzeninin, metnin gerçekleştirmesi gereken işleve bağlı olduğu yazın metni için genellikle geçerlidir. Çünkü yazın metinleri dünyaya belli amaçlı yaklaşımları oluştururlar; bu niteliklerine uygun belli bir yapıları vardır, kuşkusuz; ama bu yapıyı tümüyle görünüşteki amaç yönetir. Dolayısıyla, "İşlev kuramı, Dizge/Bağlam kuramıdır."(13)

Yazın metinleri her zaman bağlamlara ilişkindir. İşte bu ilişki metinlere yapılarının ve uygulamalarının somut anlamını kazandırır. İşlev kavramı, bağlama odaklanarak, metinle dışdünya arasındaki iki yönlü ilişkiyi açıklar. Yazın metinleri, yine yazınsal ya da — "bağlam" olarak — toplumsal ölçütlerle uzlaşımları yansıtan birçok metinden öğeler toplayıp biriktirir. Metinlerle bağlamlardan yapılan bu seçme, söz konusu yazın metninde dış dünyaya hangi yönden yaklaşılması gerektiğini belirler. Yazın metniyle toplumsal–ekinsel bağlam arasındaki bu iki yönlü temel ilişki, kalıp öğeleri seçmelerin yapıldığı toplumsal ve yazınsal dizgeler üzerinde bu metnin nasıl etkiyeceğini belirleyen göstergelere çevirerek, metnin yapılarının düzenlenişini yönlendirir. Bu karşılıklı ilişki hem metin yapılarının düzenlenişini, hem de yapı kurma sürecinin anlamlılığını yönetir. Başka deyimle söylenirse, işlev kavramının, metinle metindışı gerçeklikler arasındaki ilişkiyi gösterdiği ve metiniçi yapıların anlamının bunların uygulamasında güdülen amaç yoluyla açıklandığı söylenebilir.

Betimlenen bu karşılıklı bağı, çağın özel tininin tarihsel gereksinmeleriyle eğilimleri yöneltir ve etkiler. Öyleyse, işlev kavramında yapı kavramını hâlâ etkisi altında tutan o dizgesel gönderge artık yoktur. Ama işte bu sivrilliklerin eksikliğidir onun belli bir tarihsel konumunun eksikliklerini ya da en açık gereksinmelerini belirtmesini sağlayan. Metnin yapısal oluşumu bu tarihsel konumların gereksinmelerine göre değişecektir — bu olgu bir karşılaştırmayla açıklık kazanacak; sözgelişi, yazın metinlerinin işlevine, Rus biçimci (formalist) bakışına karşılık Marx'çıların bakışı. Rus biçimcilerine göre "yeni bir görüşü zorlamak ve dünyayla kendi ilişkimizi düzeltmek" (14) için sanatın algıyı otomatikleşmiş kalıptan koparması gerekiyordu. Bu amaçla, sonuçtaki yabancılaşmanın dünyaya açılırken kullandığımız otomatikleşmiş yordamlara dikkati çekmesi için, yazın metnindeki yapıların, algılamanın işleyişine karşıt biçimde geliştiğini görmek gerekliydi. Öte yandan, Marx'çı estetiğin birtakım bildirgelerinde, işlev kavramı, tarihsel konuma yönelik olmaktan çok daha uzaktır. Christian Enzensberger'e göre sanat, kentsoylu toplumda insanlıktan uzaklaşmış sanayi üretim sürecinden doğan anlam eksikliklerinin yerini doldurmalıdır. Sanatın işlevi insanlıktan uzaklaşmış sanayi üretim sürecinin dışarda bıraktıklarını gerçekleştirmektir — yani anlamın bütünlenmesidir. Bu da anlamın işlevini daha etkinleştirmek amacıyla, sanat yapıtındaki yapıların daha ayrıntılı düzenlemesine yol açar. Enzensberger'in temel savı şu çizgide gelişir: "Sanatın güzelliği utopik düzenindedir. Bireyle, onun bir şeyler üretip sunduğu toplum arasında olgusal yoldan gerçekleşmiş anlamlı ilişkiyle aynı yapıdır bu: a) bütünle parçaları arasındaki karşılıklı üretici ve tutarlı bir kararlılık — parçalar arası zorunlu ilişkiden, kapsayıcı bir anlamlı amacı gerçekleştirmek için parçaların dizilişlerinden dolayı her iki yana genişleme olarak, b) bireyin kendi ilgi alanlarından, doğrudan iş ve tüketim baskılarından kurtulması kadar, kendi düşlemlerinin de bir doyumu olarak. Sanat yapıtı, parçalarının yürüttüğü bir özerk yönetimdir; özdek üretiminin o unutulmuş ve genellikle toplumsal amacı, dolayısıyla da utopya için, son anlambilimsel simgedir."(15)Bu tür bir işlev Rus biçimcilerinin betimlediğinin nerdeyse tam karşıtıdır. Onlara göre, işlev, metin yapısının düzenlenişinde hatırı sayılır kesiklikler zorunlayan, bizim otomatlaşmış, yerleşmiş algı biçimlerimizi aşındırmaktan oluşan bir şeydir. Ama Marx'çılara göre bu işlev, metnin yapısal bileşenlerinin uyumla birleşebilmeleri için gerekli eksiklikleri gidermektedir; yoksa kentsoylu toplumda sanayi üretim sürecinden doğan anlam boşluklarını dolduramayacaklardır. Uyuma karşı uyumsuzluk — yapısal düzenleme tümüyle metnin dünya karşısındaki işlevine dayanacaktır.

Oysa, işlevin anılan iki örnekteki gibi böylesine aşırı olması gerekmez. Yazının metindışı dizgelere değişik bağıntı biçimlerini, tepkide bulunduğu konumun, onun yapılarını ne ölçüde yönettiğini, yazınsal işlevler tarihi açıkça gösterir. Yazın metni belli bir dünyaya yöneltilen amaçlı bir edimi tasarlıyorsa, bu dünya metinde yalın bir biçimde yinelenmez, anılan örneklerin de doğruladığı gibi bu dünya birtakım ayarlama ve düzeltmelerden geçer. Bu yüzden, metinle metindışı dizgeler arasındaki ilişki sorunsal olan ya da metnin sorunsallaştırdığı bir gerçekliği dengeleyerek, denge (homeostasis) ilkesiyle işlev görür. (16) Böylece, metin/bağlam ilişkisi sorgulanan toplumsal ya da estetik değerlerin yadsınması ya da evetlenmesiyle sonuçlanabilir — her bir işlev de metinde ayrı yapı oluşumlarına yol açar.

İşlev kavramının da, yazın metinlerini açıklayıcı bir örnek olarak, sınırlı etki alanları olduğu yadsınamaz. Yazın metinleri işlevlerine göre tanımlanacak olsa, kuşkulu ve tanımlanamayan alanların kalması kaçınılmazdır. Çünkü, metnin dünyayla ilişkisi — yazınsal göndermeler, toplumsal ölçütlerle birlikte bunların doğurduğu, dünyaya amaçlı yaklaşım — tarihsel durumlarla koşullanır ve niteliği tümüyle kullanmalıdır. Bir metnin herhangi bir işlevsel tanımı, yapı çözümlemesinden çok daha fazla açıklamayı gereksinir. Yapı çözümlemesi, kullanılan yapıların ulamlanmasıyla yetinebilirse de işlevsel tanım, kavranması son derece güç ilişkiler ve "gerçeklik"le uğraşır.

Yapı kavramı gibi işlev kavramı da sınırlarına kendi başarıları yoluyla varır. Metinle metindışı gerçekliklerin ilişkisine açıklak sağlarken, metnin çözmeye koyulduğu sorunları da açığa çıkarır. Sonuçta, geçmiş bir dünya yeniden kurulabilir — tam anlamıyla somut gerçeklik olamasa da — tarihsel yaşantı bugün kavranabilecek biçimde yenilenebilir. Ama metnin bu boyutunu aydınlatırken, işlev kavramı yalnızca onun doğuşuyla uğraşabilir — bu boyutun süren geçerliliğine verecek yanıtı yoktur. Oysa geçerlilik sorunu yazın kuramında yaşamsal bir önem taşır, çünkü belli bir tarihsel konumun koşullarından doğan bir yazın metninin nasıl olup da süregelerek değişik tarihsel koşullarda etkisini, tazeliğini koruyabildiğini bilmemiz gerekir. Üstelik, metnin çizemlediği bağları somutlaması beklenen bir gücül alıcı, işlev kavramının metindışı dizgelerle bağlarını ayrıntıyla tanımlayıncaya dek, bu kavram soyut düzeyde kalır. Oysa, işlev kavramının kendisi alıcıya hiçbir geçit vermez. Alıcı olmadan da metin/bağlam ilişkisinde öncelenen kullanmalık uygulama etkinlik kazanmaz; dolayısıyla varolmaz.

İşlev kavramının yarattığı boşluk ancak bir iletişim kavramıyla doldurulabilir. İletişimin, yazın kuramındaki önemli yeri daha yeni olmakla birlikte, kısa sürede evrenselleşmiştir. Yapısal betimlemeyle işlevsel tanımın tersine, iletişime yönelik yaklaşım tüm önsel (a priori) önermeleri bir yana atar. Tek kaygısı aktarım ile alımlama süreçlerini açığa kavuşturmaktır. Yazın kuramındaki şaşırtıcı başarısı da, büyük ölçüde, işlemsel niteliğinin açıkça tanımlanmış ya da tarihsel olarak koşullanmış önyargılarla — örneğin yapısal kuramın başetmeye çalıştığı türden önyargılarla — engellenmemiş olmasındandır.

Metin/okur etkileşim örneği, iletişim kavramının temelini oluşturur. Okur, metnin yapısal düzenlenişinin yönelmesiyle metni 'alımlar'. Metnin anlamını toparlayarak onun işlevini gerçekleştirir. İletişimci bakış açısından, yapılar, amaçlanan örgeyi oluşturmak üzere, metnin okurun usuna aktarılış biçimini düzenleyen gösterge ya da kılavuz niteliğindedir. Öyleyse, yazın kuramında iletişim kavramı yapı ve işlev kavramlarını da kapsar ve aktarım ile alımlama süreçlerinin betimlenmesi bunlarsız olamaz.

İletişim kavramı her yazın metninin belli bir yenilikçi gücüllüğü içerdiğini varsayar. Bu gücüllük ayrı türlerden olabilir. Bizim dünyayı otomatikleşmiş algılayış biçimimizi güçsüzleştirecek bir yapısal düzen kadar, yazınsal göndermeler ile toplumsal ölçütleri yeni baştan düzgüleyerek (kodlayarak) yeni bir bağlama yerleştiren bir düzen de, yenilikçi olabilir. İletişim, metinle okur arasında daha başlangıçta bir kopukluk olduğunu ya da bir bakışın eksikliğini varsayar; çünkü okura, onun şimdiki yerleşik bilgi ve yaşantı dağarında bulunmayan bilgi ve yaşantılar sunulacaktır.

İletişim-doğrultulu yaklaşım yazın metninin bir süreç olarak kavranmasını da onaylar. Bu sürecin niteliğini metinle okur arasındaki etkileşim belirler. Bir metnin getirdiği yenilikler başlıca, seçilmiş yazınsal göndermeler kadar toplumsal ölçüt ve değerlerin de yeniden düzgülenmesinden doğar. Okurun kendi düzgüleriyle uzlaşımlarının, üzerine yeni yaşantılar eklenebilecek bir art-alana itilebildiği ölçüde etkindir bu yeniden düzgüleme. Aynı zamanda, okurun kendi düzgüsü, metin/dünya bağını ya da metiniçi yapıların düzenlenişini okura somutlamak için yapılacak seçmelere yol gösterir. Yeni yaşantı yalnızca bildik yaşantılardan oluşan art-alan önünde edinilebile-

cekse, metin/dünya ilişkisinin vb. ardındaki seçim ilkesini, açıkça, ilkin okur için bildik olan şeyler yönetmelidir. Böylece, metinle okur kendi kendini ayarlayan bir süreç içinde karşılıklı etkileşirler.(17)Bu açıdan bakılınca, metnin kendisi, yapıların etkileşiminden, metindışı gerçekliklerin etkileşimine ve sonunda okurla etkileşime uzanan bir tür süreçtir.

İşlev kavramının yanıtsız bıraktığı soruya — bir başka deyişle, yazın metninin süren geçerliliğine — yapıtın gerçekleştirdiği iletişim açısından yaklaşılabilir. Metnin, okurun yetilerini seçerek kullanması, okurun bir estetik yaşantı kazanmasıyla sonuçlanır. Bu estetik yaşantının yapısı, okurun kendi yaşantılarına içgörüyle yaklaşmasını sağlar; okurun somut anlamda olmasa da, bir yaşantı süreci anlamında gerçek olan bir gerçeklik düşlemesini de sağlar bu yapı.

Günümüz yazın kuramının üç anahtar kavramı — yapı, işlev ve iletişim — bir tür tarihsel zincirleme tepki yoluyla birleşmiştir. Yapı kavramının baskınlığı işlev kavramının ortaya çıkmasına, bu da, sonunda iletişime gösterilen gitgide artan ilgiye yol açtı. Her halkanın birleşme noktası bir önceki kavramın eksiklikleri olduğundan, herbir kavramın bu sırayla doruğa yükselmesi kaçınılmazdır. Yapı kavramı, metnin bileşenlerinin sıralamayla düzenlenmesini ve yapı kurma teknikleri yoluyla anlam üretimi betimlemesini benimser. Bununla birlikte, anlam bir soyutlama olarak kalır, işlev kavramı da bunu somutlaştırır. Bu yüzden, bu kavram sıralamacı değildir; metin/dünya ilişkisiyle ilgilenir. Bu kavram, yapı kavramını da kapsar ama metnin kullanmalık amacını titizce saptar saptamaz gücünü yitiriverir. Bu amacın etkisi ya da uygulaması yine bir soyutlama olarak kalır. Bu soyutlama da, sonunda, yapıtın alıcısına iletilmekle, kullanmalık işlevin nasıl gerçeklik olduğunu gösteren iletişim kavramıyla somutlanır. Tüm okuma yaşantısının üzerinde döndüğü eksen etkileşim kavramıdır. İletişimin, kendi önkoşulları olarak yapı ve işlevi içermesi gibi, etkileşim kavramı da hem yapıların sıralı düzenini, hem de metnin dünyayla ilintisini kapsar.

Bu kavramların yazın kuramı için önemi, herbiri bir yandan yazına ayrı bir yaklaşım yolu tasarlarken, hepsinin kurmaca metni göndergesel söylem açısından tartışmamızı sağlamasıdır. Öyleyse, biri — anlaşılabilmesi için — ötekinin sözcüklerine çevrilecekse, kurmacayla kuramsal söylem arasında yaşamsal bir ayrım var demektir. Kurmaca söylem (yazın metni) ile kuramsal ya da ölçütlerin yönettiği söylem arasındaki ayrım ussal bir etkinliği başlatır. Bu etkinlik sırasında yazın metniyle onun "doğasını" kavramaya çalışırken kullandığımız anahtar kavramlardan herhangi birinin sağladığı ölçütler eşitlenme eğilimi gösterir. İlgimizin konusu olan anlamayı, Culler "doğallaştırma" olarak betimlemiştir. Bunun anlamı, kurmaca ile ölçütlerin yönettiği söylem arasındaki boşluğun, varolan gönderge çerçeveleri mantığın yazın metniyle örtüşmesi sonucu kapatılmasıdır. "Doğallaştırma eylemin anlaşılır olduğu ve ekinsel düzgülerin anlaşılırlık biçimlerini belirledikleri varsayımı üzerinde yürür."(18)Demek ki, anlayışımızın amaçlı edimleri, hep kurmaca söylemi, varolan kuramsal çerçevelerin boyunduruğuna sokmak için girişimlerdir. "Doğallaştırma" belli ölçüde uyarlamayı da gereksinir; yapı, işlev ve iletişim de bu uyarlamanın yollarıdır. Bununla birlikte, bu kavramlardan hiçbirinin yazın metninin tümünü kuşatmaya gücü yetmediğinden, bunlar indirgeme süreçlerini de içerirler. Birbirini izleyen her kavram kendinden önce gelenin boş bıraktığı alanı kaplamaya çalıştığından, sözünü ettiğimiz zincirleme tepki bu indirgemenin açık bir belirtisidir. Kavram, temelde işlemsel bir nitelikte olsa bile, bu indirgeme sürecinden kurtulmanın bir yolu yoktur. Estetik kuramcıları açık kavramlar istemeye iten şey bu olgudur hiç kuşkusuz. Bu tür kavramların bizi, kurmaca söylemin açıklanmasıyla kapalı kavramın indirgeyici niteliğinden tümüyle kurtarmasa bile, bu niteliği yumuşatabileceği söylenir. (19) Oysa, açık kavramlar da kendi sorunlarını yaratır; bir yandan indirgemeyi azaltmaya çalışırken öte yandan kavramın açıklayıcılık alanını da kaçınılmaz olarak sınırlar.

Bizim amaçlı edimlerimiz, her zaman yazın metninin içerdiği gücüllüğün kaçınılmaz biçimde indirgenmesiyle sonuçlanacaktır. Bunun da özellikle bir nedeni vardır: bu edimlerin anlama yönelik olması. Yapı kavramı anlam üretimini betimler; işlev kavramı bu anlamın somut tanımını verir; iletişim kavramı da anlam yaşantısını açıklar. Öyleyse, her durumda anlam — ayrı yönlerin aydınlatılmasına karşın — yazın metninin "son amacı" olarak görülür. Ama metnin anlam boyutu gerçekten sonal boyut mudur? Anlama birçok ayrı açıdan (üretim, işlev, yaşantı) bakılabilmesi bu konuda kuşku uyandırır. Tartışılan — temelde amaçlı anlama edimleri diyebileceğimiz — ayrı kavramların, kendi anlamsal amaçlılıklarını, yazın metninin sonal ve dolayısıyla kurucu niteliği olarak çıkarımladıklarını düşünmemiz gerekmez mi?

Tek tek yapıtların ayrı tarihsel yorumlarını gözönüne aldığımızda kuşkular artar. Bir yapıt ayrı biçimlerde yorumlanabiliyorsa, kendi içinde bu anlam çeşitliliğini taşıyor demektir; öyleyse, tek bir anlama indirgenmesi nerdeyse olanaksızdır. Bu durumda, yazarın amaçladığı tek anlamı tanımlayacak ölçütleri geliştirmek için bir anlam modeli kullanmayı denemek yararsız görünecektir. Anlamı belirlemek için anlambilimden yararlanmak, ya bir çıkmaza ya da anlamın özüyle başa çıkmamızı sağlayacak tek şeye, fizikötesine götürür bizi.

Bu açıdan günümüz yazın kuramının anahtar kavramları, eleştiri alanlarında bugün bile süren bir toyluğu, amacın tek bir anlamı ortaya koymaktan başka bir şey olmadığı düşüncesini yıkmıştır. Anahtar kavramlar anlama yönelik kalmakla birlikte yine de bir bakış açısı, sözde sonal boyut olan anlam boyutunun ne olduğu konusundaki türlü görüşleri oluştururlar. Anlamın işte bu ayrımlaşması, onun yazın metninin "son amacı" olduğu varsayımını kuşkuda bırakır.

Bu durum gözönünde tutularak aşağıdaki sav geliştirilebilir: bu durumuyla anlam, yazın metninin değil; söyleminin amacı, metni anlama terimlerine çevrilebilirleştirmek olan yazın kuramının sonal boyutudur. Bu tür bir çeviri, metinde, varolan gönderge çerçeveleriyle birleşebilmek için bir anlam değişimini hem uyandıran, hem de gereksinen bir boyut olduğunu varsayar. Öyleyse, metnin *sonal* boyutu anlamsal olamaz. "Düşsel" denilebilir buna — kurmaca söylemin kaynaklarına dönen bir terimdir bu.

Düşsel olan anlamsal değil, yapısı gereği dağınıktır; oysa anlam, kesinliği yüzünden anlamdır. Onun birçok biçime dönüşebilmesini düşselin dağınıklığı sağlar. Ne zaman bu gücüllüğe başvurulsa, bu dönüşüm gereklidir. Kuşkusuz, kurmaca, terimin en geniş anlamıyla, kullanmalık olarak koşullanmış biçimidir düşselin. Onun kesin biçimi düşselin yalnızca örgütlenmesini sağlamakla kalmaz, bu örgütleme yoluyla belli bağlamlarda kullanılmasını da sağlar. Düşselin biçimi olarak kurmaca, varolan gerçeklere karşı bir olgu olarak tanımlanamaz. Kurmaca, kurmaca niteliğini açığa çıkardığı sürece, kendini düşselin ürünü olarak gösterir; yine de düşselle gerçek arasında bir orta noktadır. Gerçekle biçimdeki kesinliği, düşselle de onun "sözde" niteliğini paylaşır. Böylece, gerçekle düşselin özellikleri birbirine dolanır; bu öylesine bir birleşmedir ki sürekli bir yorum sürecini hem gereksinir, hem de koşullar. Çünkü kurmaca her zaman bir şeyin tasarımını içerir ama tam da bu kurmaca niteliği, tasarlananın yalnızca bir "imge" olduğunu, ayraç içine alındığını ve "sözde" konumu kazandığını gösterir. Bu da ne tümüyle gerçek, ne de baştan sona düşseldir; biçim düşsel olamayacak gerçeklikte, içerikse gerçek olamayacak düşselliktedir. Böylece, kurmaca ne gerçekle, ne de düşselle özdeşleşebilir. İkisi de kurmacanın tasarım kapsamı içine girse bile, bu tasarlananın tasarım amacı olduğunu göstermez, amaç dilbilimsel deyilemenin sunduğundan ayrı bir biçimde dile getirme olanağıdır. Böylece, tasarlananla tasarımın yansıtmak istediği şey arasında bir çatlak vardır; yorum da bu çatlağı bir anlamsal bütüne çevirerek dolduracak bir girişimdir. Burada söz konusu yapı, "çift anlam" (belirtik ve gizil anlam) yapısıdır. Görüldüğü gibi kurmaca, tasarladığı şeyin "anlamına" gelmez, bu yüzden dilbilgisel yapı, yorumla açıklanacak gizli ya da saklı bir anlamın göstergesi görevini yüklenir. Böylece de, "sözde"ye belli bir gönderge yükler. Bu süreçte, düşselin boyutları anlamsalınkilere çevrilir. Sonuçta, metnin düşsel boyutu anlamsal boyuttan önce gelmekle kalmaz, onun varlığı için zorunlu bir koşuldur. Anlamsal boyut ise, anlabilim "son amacı" zaten içermese olanaklı olmazdı. Yorumun sonal diye öne sürdüğü her kavramın aslında bir iletişim, uyarlama ve çeviri kavramı olduğu ortaya çıkar. Bu da metnin düşsel boyutunun, kavrama edimleri yoluyla, varolan gönderge çerçevelerine ya da sonunda düşsel yaşantıyı kendi yaşamlarına katan alıcıların bireysel yapılarına bağlanmasını sağlar.

Bu bağlanma günümüz yazın kuramının ayrı kavramlarıyla ayrı biçimlerde oluşur ama bu kavramların hepsi de temel yorum yordamı olarak "çift anlam" yapısıyla belirginleşirler. (20) Bu da, göstergebilimin neden baskın bir yorum örneği durumuna yükseldiğini iyice açıklar. Çünkü gösterge, gösterilenin biçimlenmesinde yorum bağlamına, (interpretant) yönelten bir gösterense, göstergebilim modeli, "çift anlam" yapısının nasıl biçimsel, işlemsel bir yorum örneğine dönüştürülebileceğini açıkça gösterir. Gösterge kullanımında gösterenle gösterilen karşılıklı bağımlı olduklarından, gösterge ancak göndergesiyle anlam kazanır, gönderge de göstergesiyle varolur. Yapı, işlev, iletişim anahtar kavramları "çift anlam"la aynı etkileşimi izlerler. Başlangıç noktaları, kurmacanın tasarladığıyla özdeş olmadığıdır. Bu olgu da, görüldüğü gibi, düşselin varlığını, metnin sonal boyutu olarak gösterir.

Bu bağlamda yorumla alımlama ayrımını da yapabiliriz. "Çift anlam" yapısıyla yorumun amacı

anlamı toparlamaktır. Yorum, düşsel olana anlamsal belirlilik niteliği kazandırır. Ama düşselin birçok anlamsal çevirisi olabileceğinden, yorumun temelinde yatan varsayımlara göre, yazın kuramının ardışık ve birbirine bağımlı kavramlarının bir geçmişi olduğu gibi, incelenen yapıtın da yorumlarının bir geçmişi vardır. Öte yandan, alımlama öncelikle bir anlam süreci değildir. Metnin öne sürdüğü düşsel bir biçimi yaşama sürecidir. Alımlama metnin belirlediği yapısal ve işlevsel çizgiler boyunca alıcının bir estetik nesne üretimidir. Alıcı, alışageldiği düzende karşılığı olmayan ya da olması gerekmeyen koşullar altında bu nesneyi ürettiği sürece estetiktir bu metin yaşantısı. Estetik nesne alıcının usunda metnin karşılığı olarak üretilir ve bu anlamıyla kavrayış edimlerinin denetimine açıktır; sonuçta estetik nesneyi somut anlama çeviren yorumlama işidir. Öyleyse, alımlama, düşsele yalnızca sözcüklerle bir anlam kesinliği verebilecek yorumlamadan bir adım daha yakındır ona. İşte bu nedenle alımlama — düşselin yaşanması — yorumun bir amacı bile olabilir. Düşselin dağınıklığı, her zaman belirtik olmadıkları gibi çoğunlukla son derece eğretilemeli olan yorum kavramlarınca da kanıtlanır. Bu eğretilemeli kavramlar, son çözümde, eksik ama erişilebilecek bir kesinliğin göstergeleri değildir; düzgülerin yönettiği bir söylemin, eğretilemeli yaklaşık karşılıklar sunarak gösterebileceği düşselin dile gelişidir.

Düşsel, yazın kuramına daha yeni yeni açılan, burada tartıştığımız tüm etkenlere bağımlı olduğu da kesin bir alan. Oysa, bu alanın sınırlarının belirlenmesi ekinsel-insanbilimsel gönderge çerçevelerinin gelişmesini gerektirir. Bunlar da bizim, düşsel kadar, sayısız kurmacalarımızda onun değişken dile geliş biçimlerini de denetlememizi sağlayacaktır. Sonuçta, bu da yorumun kendi kendini inceleyebilmesini sağlayacaktır. Eldeki varsayımlar yalın bulgusal önkoşullara indirgenmeli çünkü yorumlamada atılan her adıma, kendi sınırlılığının bilinci de eşlik etmelidir. Düşselin sınırlarını belirleme işi, gerektiğinde hep erişebileceğimiz bir yerde olan, bize sunduğu varsıllıkla imrendiğimiz anlam gömüsünü bile yalın bir kullanmalık kavram düzeyine indiren, o elle tutulamaz altın çömlek yaşantısını aktarmayı gerektirir. ◇

Çev: A. Nihal AKBULUT

Notlar

1. Daha ayrıntılı bir açıklama için, "Literaturwissenchaft in Konstanz." **(Gebremste Reform: Ein Kapitel deutscher Hochschulgeschichte. Universität Konstanz 1966-1976.** ed. Hans Robert Jauss; Herbert Nesselhauf (Constance, 1977). s. 181-200.) adlı denememe bakınız.
2. Jost Hermand. **Synthetisches Interpretieren: Zur Methodik der Literaturwissenschaft** (Munich, 1968). s. 231
3. **A.y.** s. 239
4. Wolf-Dieter Stempel, **Gestalt, Ganzheit, Struktur: Aus der Vor-und Frühgeschichte des Strukturalismus in Deutschland** (Göttingen, 1978). s.2
5. Jurij Striedter. "Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution**. (Texte der russischen Formalisten I (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 6) ed.** Jurij Striedter (Munich, 1969). s. xxvii
6. Bkz. Jonathan Culler. **Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature** (Ithaca. 1975). s 32-109
7. Harald Weinrich, "Interferenz bei Farbnamen: das Farbwort **bleu," (Sprachliche Interferenz: Festschrift für Werner Betz,** ed. Herbert Kolb ve Harmut Lauffer (Tübingen, 1977). s. 267-77) deki açıklayıcı örneğe bakınız.
8. Culler benzer bir kuşkuyu dile getirir. s. 96-109
9. Umberto Eco. **Einführung in die Semiotik** (UTB 105). ç. Jürgen Trabant (Münich, 1972). s. 411
10. Culler. s. 265
11. Hans Hörmann. **Meinen und Verstehen: Grundzüge einer psychologischen Semantik** (Frankfurt. 1976) s. 210
12. Niklas Luhmann, **Sozidogische Aufklärung; Aufsätze zur Theorie der sozialen Systeme,** 2. bas. (Opladen, 1971). s. 114
13. **A.y.** s. 39
14. Striedter, s. xxiii
15. Christian Enzensberger. **Literatur und Interesse I: Eine politische Asthetik mit zwei Beispielen aus der englischen Literatur** (Munich, 1977). s. 141
16. **The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response** (Baltimore and London. 1978). s. 51-103 Kitabımda bu işlevi tanımlamak için bir model oluşturmaya çalıştım.
17. Bkz. **a.y.** s. 160-231
18. Culler. s. 113
19. Bkz. Morris Weitz. "The Role of Theory in Aesthetics." **Philosophy Looks at the Arts,** ed. Joseph Margolis (New York, 1962). s. 48-59
20. "Çift anlam" yapısı için bkz. Paul Ricoeur. **Hermeneutik und Strukturalismus: Der Konflikt der Interpretationen I,** ç. Johannes Rütsche (Munich, 1973) s. 81-100

çağdaş eleştiri

Gelişim Basım ve Yayım A.Ş. ve Süreli Yayınları A.Ş. adına sahibi
Ercan Arıklı

Sorumlu Genel Yayın Yönetmeni
Tanju Gökçöl

Yazı İşleri Yönetmeni
Adnan Benk

Teknik Yönetmen
Aydın Yalkut

Reklâm Yönetmeni
Ceyda Yazıcıoğlu

Sayfa Düzeni
Nazlı Türksoy

ABONE KOŞULLARI:
Yıllığı 1200 TL.

ADRES: Süreli Yayınlar
"Çağdaş eleştiri dergisi abone servisi" Dr. Şevki - Bey Sok. No: 6
Divanyolu - İstanbul Tel: 28 48 07
28 64 78 - 22 37 38

satranç

Uluğ NUTKU

Dünya Satranç Olimpiyatı 30 Ekim-17 Kasım arasında Luzern'de (Lucerne) yapıldı. 1927'de başlayan Baylar Olimpiyatının 25'incisi, 1957'de başlayan Bayanlar Olimpiyatının 10'uncusuydu bu. Başlangıcından şimdiye kadarki sonuçlara bir göz atacağız. Parantezdeki rakamlar katılan ülke sayısını gösteriyor. I. Londra 1927, Macaristan (16). II. La Haye 1928, Macaristan (17). III. Hamburg 1930, Polonya (18). IV. Prag 1931, ABD (19). V. Folkestone 1933, ABD (15). VI. Varşova 1935, ABD (20). VII. Stockholm 1937, ABD (19). VIII. Buenos Aires 1939, Almanya (26). IX. Dubrovnik 1950, Yugoslavya (16). X. Helsinki 1952, SSCB (25). XI. Amsterdam 1954, SSCB (26). XII. Moskova 1956, SSCB (34). XIII. Münih 1958, SSCB (36). XIV. Leipzig 1960, SSCB (40). XV. Varna 1962, SSCB (37): İlk kez katılan Türkiye 35. oldu. XVI. Tel Aviv 1964, SSCB (50): Türkiye 39. XVII. Havana 1966, SSCB (52): Türkiye 35. XVIII. Lugano 1968, SSCB (53): Türkiye 33. XIX. Siegen 1970, SSCB (60): Türkiye 51. XX. Üsküp 1972, SSCB (62): Türkiye 38. XXI. Nis 1974, SSCB (73): Türkiye 42. XXII. Hayfa 1976, ABD (48). Bu olimpiyat birçok ülke tarafından boykot edildi ve Libya Trablus'ta karşı olimpiyat düzenledi. İtalya dışında hepsi 3. Dünya ülkesi olan 34 ülke buna katıldı. Biz de katıldık ve İtalya ile 5-6 dereceleri paylaştık. (İtalya Hayfa'dakine de katıldı! Sportmenlik mi, oportünizm mi?) Sovyetler ikisine de katılmadı. Birinciliği El Salvador kazandı. XXIII. Buenos Aires 1978, Macaristan (65): Türkiye katılmadı. XXIV. Malta 1980, SSCB (82): Türkiye 50. XXV. Luzern 1982, SSCB (94): Türkiye 48.

Türkiye yarıştığı 10 olimpiyatta biri dışında hep daha iyi sonuç aldı. İlkinde (1962) ancak iki takımı geride bırakabilmişken sonrakilerde geride bıraktığı takım sayısı (Trablus oyunlarını, rakiplerin nispeten zayıf olması nedeniyle değerlendirmeye sokmazsak) şöyle: 11, 17, 20, 9, 24, 31, 32, 46. Böylece 20 yılda sondan üçüncülükten % 50'ye yakın bir dereceye çıktık.

1952'den önce katılmayan SSCB son 15 olimpiyatın 14'ünü kazandı. Bu yılkinde ilk altı takım ve puanları şöyle: 1. SSCB, 42 1/2. 2. Çekoslovakya 36. 3. ABD 35 1/2. 4. Yugoslavya 35. 5. Macaristan 33 1/2. 6. Bulgaristan 33 1/2. Takımlar dörder kişiden oluşuyor. İki de yedek var. Takım puanı her oyuncunun aldığı puanın toplamı oluyor. En iyi sonuç 4-0. Bu Olimpiyat 14 tur sürdü ve her turda eşit yahut yakın puanda olanlar karşılaştılar. Azami puan 14 x 4 = 56 olduğuna göre Sovyetler'in oranı yüksek, % 76. Oysa Malta'da Macaristan'la eşit puana gelmiş, takım olarak yengisi fazla olduğundan birinci olmuştu. Buenos Aires'de ise bir puan farkla ikinciliğe düşmüştü.

48'inci sırayı alan Türkiye'nin "civarına" bir göz atış da satranç komşularımıza ilişkin bir fikir veriyor: 40. Çin Halk Cum. 41. Arnavutluk 42. Hindistan 43. İtalya 44. Singapur 45. Uruguay 46. Guatemala 47. Yeni Zelanda 49. Mısır 50. Sri Lanka 51. Portekiz 52. Belçika 53. Paraguay 54. Suriye 55. Tayland 56. Pakistan vb.

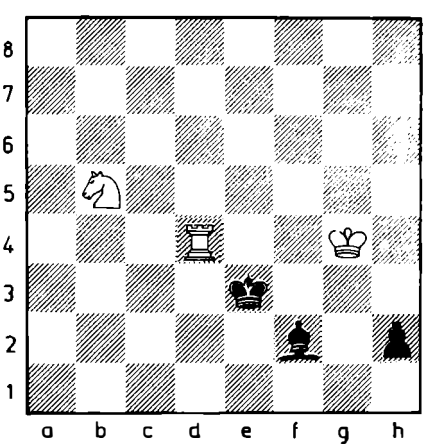
Ulusal Bayan takımımız 1976 Trablus Olimpiyatında ilk defa Dünya Olimpiyatına katılmış ve birinci olmuştu: 1. Türkiye 2. Irak 3. Yemen Demokratik Cum. 4-5. Panama, Yemen Arap Cum. İlk ciddi sınama bu yıl oldu. Bayanlarımız 45 ülke içinde 37. geldi. İlk altının sıralanışı: 1. SSCB 2. Romanya, 3. Macaristan 4. Polonya, 5. Federal Almanya 6. İsveç. Baylarda şu sonuçları aldık (ilk rakam Türkiye'nin puanı): Macaristan 0-4, Jamaika 3-1, Birleşik Arap Emirlikleri 4-0, İspanya 1 1/2 - 2 1/2, Yunanistan 1 1/2 - 2 1/2, Venezuela 1-3, Nijerya 3-1, Kolombiya 1-3, Paraguay 1-3, Senegal 3-1, Pakistan 1 1/2 - 2 1/2, Hongkong 3-1, Tayland 2 1/2 - 1 1/2, Yeni Zelanda 2-2.

En başarılı oyuncumuz birinci masadaydı. Uluslararası usta (IM) unvanlı İlhan Onat 14 karşılaşmanın hepsinde oynadı. 8 yengi 3 beraberlik alarak 9 1/2 puan topladı, % 67.8. İkinci masada Çetin Sel başarısızdı, 7 oyunda iki beraberlik; 1 puan, % 14. Üçüncü masada Nuri Durlu 9 oyunda 1 yengi ve 5 beraberlikle 3 1/2 puan aldı, % 38.8. Dördüncü masada Feridun Öney kendisinden bekleneni verdi: 13 oyunda 5 kazanç 5 beraberlik: 7 1/2 puan, % 57.6. Birinci yedekte Nevzat Süer (IM) 8 maçta oynadı, ikisini kazandı, üçünde berabere kaldı. 3 1/2 puan, % 43.7. İkinci yedekte Rupen Asaturoğlu yüzümüzü güldürdü, 5 oyunun ikisini kazanıp ikisinde berabere kaldı: 3 puan, % 60.

Bayan ekipler bu yıl üç oyuncudan oluşuyordu (önceleri ikiydi). Bir de yedek vardı. Bu turnuva da 14 tur oynandı. Ulusal takımın masa * sırasına göre aldığı puanlar: 1. Gülümser Yılmaz 5 1/2, % 45.8; 2. Joan Arbil 7, % 58.3; 3. Gülsevil Yılmaz 4 1/2, % 41. 4. Nimet Yardımcı 1, % 25. Bayanlar şu rakiplerle karşılaştı. Yugoslavya 1/2 - 2 1/2, Meksika 2 1/2 - 1/2, İsviçre A 0-3, Avustralya 2-1, Galler 1 1/2-1 1/2, Endonezya 2-1, Norveç 2-1, Moğolistan 1-2, Japonya % 21/2, Filipinler 1/2-2 1/2, ABD Virgin Adaları 3-0, Yunanistan 1 1/2 - 1 1/2, Belçika 1-2.

1984 Olimpiyatları Endonezya'da yapılacak. Karşılaşmalardan seçme oyun ve durumları gelecek sayıda vereceğim. Şimdi bir etüde bakalım. Şekildeki durumda S Vezir çıkmak üzere ve V + F ile K + A'a karşı kazanacak. Beraberlik At ve Kalenin uyumunun sağlanmasına bağlı. (Bundan sonraki satırların üstünü kapatın ve çözümü bulun. Sonra çözümünüzü verilenle karşılaştırın. Orta kuvvette bir oyuncu çözümü on dakikada bulmalıdır.)

Mazo ile Nemçov
"Şahist" 1938



Beyaz oynar, berabere yapar.

Piyadenin Vezire terfisine engel olmalı. Öyleyse ilk hamle gözüküyor: 1. Kd1. Şimdi S, Kalenin yolunu kesecek: Kd1. Fg1 ve Vezir çıkması engellenemiyor. B artık ne yapabilir? 2. Ad4 h1 = V 3. Af5 + Bu kış S Şahın e4 ile e2 karelerine gitmesini önlüyor çünkü Ag3 + beyneli var. 3., Şf2. Peki ya şimdi? Deniz bitti mi? 4. Kf1 + Karayı görmek için denizin bitmesine gerek yok, diyor. Aynı beynel olanağı yüzünden Kale tabu. 4., Şg2 5. Ae3 + Kalesini koruyarak kış demesi S'a tek hamle bırakıyor: 5., Şh2 6. Kf3 Vezirin yolunu tıkadı ve Kh3 + tehdidiyle beraberliği kaçınılmaz kıldı.

Oyunsonu mantığından bir minyatür. ◇

DÜNYANIN EN ÜNLÜ ANSİKLOPEDİLERİNİ
DİLİMİZE KAZANDIRAN
GELİŞİM YAYINLARI SUNAR

SALONDAN MUTFAĞA,
YATAK ODASINDAN MERDİVENALTINA,
ÇOCUK ODASINDAN BAHÇEYE,
ÇALIŞMA ODASINDAN TAVANARASINA KADAR
EVİNİZİN BÜTÜN BÖLÜMLERİNDE YAŞAMINIZA
YENİ BOYUTLAR KATACAK
EŞSİZ BİR YAPIT...

5000'i AŞKIN RENKLİ RESİM VE ÇİZİM
8 BÜYÜK CİLT

Her Salı bir fasikül...

Her cildi evin bir bölümüne ayrılmış, her bütçeye
uygun düzenlemelerin yer aldığı,
her an el altında bulundurmanız gereken
renkli resimli bir bilgi kaynağı...

bilgi YAYINEVİ

ÜNLÜ YAZARLARIN EN GÜZEL KİTAPLARI

BİLGİ YAYINLARI BİLGİ DİZİSİ

- Dr. B.Spock ÇOCUK BAKIMI VE EĞİTİMİ 500.-
- Bertrand Russel BATI FELSEFESİ TARİHİ 1. Antik Çağ 400.- 2. Orta Çağ 3. Yakın Çağ
- Sophia Loren AŞK MUTFAĞI (yemek kitabı) 250.-
- Maurice Duwarger SOSYAL BİLİMLERE GİRİŞ 500.-
- C.Bettelheim SOSYALİST EKONOMİYE GEÇİŞ SORUNLARI 350.-
- M. Hasaneyn Heykel KAHİRE DOSYASI 350.-
- S.Allende ŞİLİ'DE SOSYALİST EYLEM 150.-
- M.Taner Kışlalı ÖĞRENCİ AYAKLANMALARI 225.-
- Y.A.Petrosyan SOVYET GÖZÜYLE JÖNTÜRKLER 350.-
- Muarice Duwarger SİYASAL PARTİLER 600.-
- Bilge Umar İZMİR'DE YUNANLILARIN SON GÜNLERİ 350.-
- Ernest Mandel AVRUPA MEYDAN OKUYOR 200.-
- Wright Millis İKTİDAR SEÇKİNLERİ 600.-
- Hıfzı Veldet Velidedeoğlu DEVİRDEN DEVİRE I 350.- DEVİRDEN DEVİRE II 450.- DEVİRDEN DEVİRE III 450.-
- Regis Debray CHE'İN GERİLLASI 200.-
- A.Kollantai MARKSİZM VE CİNSEL DEVRİM 325.-
- Prof.Ziya Gökalp Mülayim KOOPERATİFÇİLİK 450.-
- Sweezy-Baran-Magdoff ÇAĞDAŞ KAPİTALİZMİN BUNALIMI 325.-
- Armando Uribe KARA KİTAP/ ŞİLİ'DE AMERİKAN DARBESİ 225.-
- Niyazi Berkes TÜRK DÜŞÜNÜNDE BATI SORUNU 300.-
- Gilles Martinet BEŞ KOMÜNİZM 300.-
- Attilâ İlhan FAŞİZMİN AYAK SESLERİ 400.-
- Mümtaz Soysal GÜZEL HUZURSUZLUK 225.-
- İlhami Soysal GÜNÜN İÇİNDEN 400.-
- Ergun Aybars İSTİKLAL MAHKEMELERİ 275.-
- Niyazi Berkes İSLAMLIK, ULUSÇULUK, SOSYALİZM 250.-
- Nadir Nadi SİL BAŞTAN 275.-
- Sadun Tanju KUTSAL İNEKLER 250.-
- Feroz ve Bedia Turgay Ahmad TÜRKİYE'DE ÇOK PARTİLİ POLİTİKANIN AÇIKLAMALI KRONOLOJİSİ 500.-
- Mete Tunçay TÜRKİYE'DE SOL AKIMLAR 750.-
- Dr.Çetin Yetkin SİYASAL İKTİDAR SANATA KARŞI 400.-
- Memduh Aytür KALKINMA YARIŞI VE TÜRKİYE 400.-
- Prof. Jaschke YENİ TÜRKİYE'DE İSLAMLIK 300.-
- Sorokin BİR BUNALIM ÇAĞINDA TOPLUM FELSEFELERİ 350.-
- Prof.Mustafa Akdağ TÜRK HALKININ DİRLİK VE DÜZENLİK KAVGASI 600.-
- Nâzım Hikmet MEMLEKETİMDEN İNSAN MANZARALARI 500.-
- B.Russel ENDÜSTRİ TOPLUMUNUN GELECEĞİ 300.-
- Roger Graudy MARKS İÇİN ANAHTAR 200.-
- Gilbert Tordman SEKSOLOJİ İÇİN ANAHTAR 275.-
- Chevement/Motchane SOSYALİZM İÇİN ANAHTAR 325.-
- Attilâ Tokatlı ANSİKLOPEDİK FELSEFE SÖZLÜĞÜ 350.-
- Nâzım Hikmet KEMAL TAHİR'E MAPUSANEDEN MEKTUPLAR 450.-
- Jim Thompson GÜNAH KUYUMCULARI 125.-

—Siparişlerinizin tutarını HAVALE POSTA ya da DAMGA PULU olarak gönderebilirsiniz.

—Ödemeli siparişlerinizde posta masrafı ödemeli bedeline eklenir.

—Kitapçılara %25 indirimli ödemeli satış yapılır.

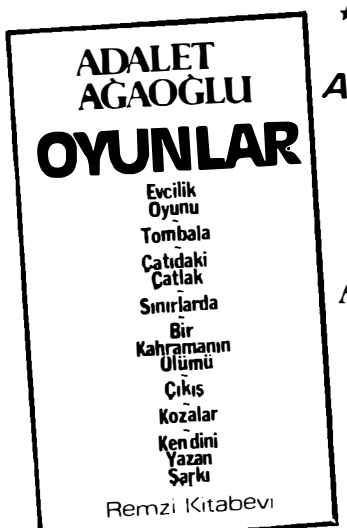
BİLGİ YAYINEVİ

Mesrutiyet Cad. No: 46/A Tel: 31 81 22 ANKARA

Adalet Ağaoğlu

OYUNLAR

- ★ Evcilik Oyunu
- ★ Tombala
- ★ Çatıdaki Çatlak
- ★ Sınırlarda
- ★ Bir Kahramanın Ölümü
- ★ Çıkış
- ★ Kozalar
- ★ Kendini Yazan Şarkı



Adalet Ağaoğlu'nun bütün eserlerinin imza günü:

7 Ocak 1983
Akademi Kitabevi
Nişantaş

REMZİ KİTABEVİ

RENE PASSERON

Sürrealizm
sanat ansiklopedisi

Çeviren: Sezer Tansuğ

Sanatın temelkuramlarıyla ilgilenen okurlar için el kitabı. Bu ciltte önde gelen tüm sürrealist sanatçıların yaşam öykülerini, yapıtlarının renkli ve siyah-beyaz basımlarını, sinema, müzik, tiyatro ve edebiyatta sürrealist fikirlerin uygulanmasını bulacaksınız.

294 SAYFA, 164'Ü RENKLİ 415 RESİM

Remzi Kitabevi

Huzurlu Yaşayın

Bu yıl mahsul bolca bin bereketli olsun paranız İş Bankası'nda gönlünüz huzur dolsun.

Tasarruflarınızı,paranızın ve istikbalinizin emniyeti olan Türkiye İş Bankası'nda değerlendirin, huzurlu yaşayın.

TÜRKİYE İŞ BANKASI

CENAJANS